

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS *SIX FEET UNDER* : ANALYSE
HERMÉNEUTIQUE DU TRAITEMENT DE LA THÉMATIQUE CENTRALE DE LA
FINITUDE DANS UNE TÉLÉSÉRIE AMÉRICAINE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
STÉFANY BOISVERT

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Bien qu'étant une activité passionnante et très enrichissante, la rédaction d'un mémoire de maîtrise est néanmoins une tâche fastidieuse. Heureusement, j'ai eu la chance de recevoir l'aide et l'appui inestimables de plusieurs personnes que je tiens ici à remercier.

Tout d'abord merci à Gilles Coutlée, mon directeur, pour tes nombreux encouragements et commentaires constructifs tout au long de ma maîtrise. Ta confiance à mon égard et ton intérêt envers mon projet de recherche ont été des sources incroyables de motivation et des incitations à poursuivre mon travail avec rigueur et passion.

Merci à Mazel Bidaoui, enseignant à la Faculté de communication de l'UQAM, pour ton soutien et pour tes suggestions de lecture très pertinentes qui ont contribué à l'enrichissement de ma recherche. Je tiens également à remercier toute ma famille et mes amis. Votre compréhension, votre soutien et surtout votre grande confiance en mes capacités — alors que j'en doutais moi-même — ont été un moteur incroyable et une source de réconfort durant mon cheminement à la maîtrise. Un merci tout spécial à ma mère Chantal pour sa présence inestimable durant ces trois dernières années. Merci aussi à mes amies Valérie, Marie-Ève, Karine et Laurence-Maude pour le partage de leurs expériences personnelles à la maîtrise et pour toutes ces rencontres si inspirantes.

Finalement, je tiens à remercier mon conjoint, Simon, dont le soutien, l'encouragement et la compréhension tout au long de ma maîtrise ne pourraient être traduits en mots. Merci de m'avoir accompagnée durant ce passionnant parcours et d'avoir toujours cru en moi.

J'espère que ces remerciements sauront témoigner de ma reconnaissance à votre égard.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	6
1.1 La mort et la culture.....	6
1.1.1 La place de la mort dans la société occidentale contemporaine.....	8
1.1.2 Les facteurs ayant influencé le rapport de l'Amérique contemporaine à la mort	9
1.1.3 La mort dans les productions médiatiques contemporaines	11
1.2 Le choix d'une télésérie pour une analyse de la représentation de la mort	12
1.3 La mort dans la télésérie <i>Six Feet Under</i>	13
1.3.1 L'importance de la thématique de la mort dans <i>Six Feet Under</i>	13
1.3.2 La diffusion de <i>Six Feet Under</i> dans un contexte post-11 septembre	14
1.4 Intérêt de la recherche	15
1.5 Question générale et objectif de la recherche	16
1.6 Pertinence communicationnelle et sociale	17
1.6.1 Le rôle des médias pour la formation du rapport à la mort	17
1.6.2 <i>Six Feet Under</i> et son influence au Québec	19
1.7 Pertinence scientifique de la recherche	19

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE	21
2.1 Concepts clés	21
2.1.1 Mort	21
2.1.2 Texte	25
2.1.3 Représentation	27
2.1.4 Discours	28
2.2 Théories sur la mort	29
2.2.1 La société occidentale contemporaine et la mort	30
2.2.2 L'escamotage de la mort et des mourants	32
2.2.3 La mort en tant que phénomène exogène	33
2.2.4 La mort privatisée et individualisée	34
2.2.5 La représentation de la mort dans les productions culturelles de fiction.....	35
2.2.6 Les représentations morbides	39
2.2.7 Le déni de la mort dans la société occidentale contemporaine	42
2.2.8 La dimension eschatologique des discours sur la mort	43
2.3 Questions et objectifs spécifiques de recherche	44

CHAPITRE III

MÉTHODE DE RECHERCHE	49
3.1 Type de recherche et approche sélectionnée	49
3.1.1 Le paradigme poststructuraliste et la redéfinition de la relation texte-spectateur	50
3.2 L'herméneutique	54
3.2.1 L'herméneutique pour l'analyse d'une télésérie	56
3.2.2 Le cercle herméneutique en tant que figure exemplaire du processus d'interprétation	57
3.2.3 La distanciation par rapport aux intentions de l'auteur	60
3.2.4 L'approche herméneutique des productions culturelles	61
3.3 Démarche d'analyse selon la méthode herméneutique	63
3.3.1 L'analyse du contexte socio-historique et institutionnel.....	65
3.3.2 L'analyse formelle et discursive de la télésérie	66

3.3.3 L'analyse de segments précis de la télésérie	69
3.3.4 La phase d'interprétation	69
3.4 Dimensions de l'objet investiguées	70
CHAPITRE IV	
LA CHAÎNE HBO DANS LE PAYSAGE TÉLÉVISUEL AMÉRICAIN	73
4.1 L'importance du contexte de production	73
4.1.1 L'arrivée de HBO aux États-Unis : une nouvelle offre télévisuelle	74
4.2 La stratégie marketing HBO	75
4.2.1 Le positionnement de HBO dans le paysage culturel américain	75
4.2.2 Le slogan de HBO	77
4.2.3 La stratégie économique de HBO	78
4.3 L'indépendance de HBO face aux publicitaires et l'impact sur le contenu télévisuel	79
4.4 Le format des téléséries présentées sur HBO	83
CHAPITRE V	
ANALYSE DE LA TÉLÉSÉRIE <i>SIX FEET UNDER</i>	87
5.1 Analyse formelle et discursive de <i>Six Feet Under</i>	87
5.1.1 Le récit de la télésérie <i>Six Feet Under</i>	87
5.1.2 Analyse de la structure narrative de la télésérie <i>Six Feet Under</i>	95
5.2 Les formes du mourir dans <i>Six Feet Under</i>	98
5.3 Analyse de segments précis de la télésérie <i>Six Feet Under</i>	101
5.3.1 La représentation visuelle des cadavres dans <i>Six Feet Under</i>	101
5.3.2 Les dialogues sur la mort dans <i>Six Feet Under</i>	112
CHAPITRE VI	
INTERPRÉTATION	131
6.1 La mort dans le récit de <i>Six Feet Under</i>	131
6.1.1 La mort génératrice de réflexions sur notre propre finitude	132
6.1.2 Les dialogues avec les morts dans <i>Six Feet Under</i>	133

6.1.3 La mort et son caractère universel	135
6.1.4 La mort et son statut ontologique	137
6.1.5 La perméabilité de la vie et de la mort	139
6.1.6 La mort incite à vivre	140
6.2 Le discours visuel : la monstration du signe tangible de la mort à l'écran	144
6.3 La représentation du rapport de la société contemporaine à la mort	147
6.4 Les croyances et les questionnements spirituels	153
6.4.1 La diversité religieuse et l'absence d'un discours unificateur	155
6.5 L'aspect angoissant de la mort	158
6.6 « <i>Life is wasted on the living</i> » : la réaffirmation de l'importance de la vie	159
6.7 En résumé : la représentation de la mort dans <i>Six Feet Under</i>	162
6.7.1 <i>Six Feet Under</i> dans l'univers des thanatofictions	164
6.7.2 <i>Six Feet Under</i> : une représentation macabre	166
CONCLUSION	168
RÉFÉRENCES	176

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.1 Le procédé des épitaphes dans <i>Six Feet Under</i>	97
5.2 Représentation d'un cadavre dans l'épisode « Crossroads ».....	102
5.3 Représentation d'un cadavre à un stade plus avancé de la thanatomorphose dans l'épisode « The Invisible Woman ».....	103
5.4 Représentation d'un corps mort accidenté dans l'épisode « A Coat of White Primer »	105
5.5 Représentation du cadavre d'un bébé.....	106
5.6 David et Rico embaument le cadavre d'un homme.....	107
5.7 Représentation d'un cadavre lors d'une cérémonie funéraire.....	108
5.8 Représentation du corps accidenté de la défunte Fiona Kleinschmidt.....	109
5.9 Des femmes se regroupent autour du cadavre de Fiona.....	110
5.10 La protagoniste Sarah embrasse le corps de sa défunte amie.....	111
6.1 Présentation de l'épitaphe de Willa. Le procédé sert également à marquer l'avènement d'une naissance.....	137

RÉSUMÉ

Les fictions contemporaines, plus particulièrement les téléseries américaines, semblent actuellement accorder une place prépondérante à la thématique de la mort au sein de leur récit. Il semble ainsi possible de discerner une véritable tendance aux *thanatofictions* dans le paysage médiatique américain d'aujourd'hui.

Considérant la place importante que revêt la thématique de la finitude dans toute culture ainsi que le rôle que les médias contemporains peuvent avoir concernant la formation du rapport social à la mort, nous avons décidé d'interroger la représentation de la mort qui est proposée dans une téléserie américaine contemporaine.

Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser la téléserie américaine *Six Feet Under*, présentée sur les ondes de la chaîne câblée HBO de 2001 à 2005.

À travers cette analyse de *Six Feet Under*, nous avons pour objectif de chercher à mieux comprendre quelles significations une téléserie américaine d'aujourd'hui véhicule au sujet de la mort. Plus encore, nous cherchions à comprendre comment *Six Feet Under* représente le rapport de la culture américaine actuelle à la mortalité.

La téléserie *Six Feet Under* fut analysée grâce à une méthode herméneutique, ce qui nous a permis d'étudier le récit, les récurrences narratives ainsi que les représentations de la mort véhiculées à travers les discours visuels et verbaux de cette fiction.

À l'issue de notre analyse, nous avons pu conclure que la téléserie *Six Feet Under* propose une représentation de la mort en tant que phénomène universel, ontologique et essentiel. Cette représentation s'accompagne également d'une critique de l'attitude dénégatoire des Américains d'aujourd'hui concernant la mort. Plus globalement, notre interprétation révèle que *Six Feet Under* propose une représentation alternative et plus positive de la mort, laquelle pourrait avoir une pertinence sociale particulière dans notre paysage télévisuel actuel.

Mots-clés: Mort, Représentation, Téléserie, Fiction, Herméneutique

INTRODUCTION

La société occidentale contemporaine vit dans « une culture de l'écran chaque jour plus omniprésente » (Lipovetsky et Serroy, 2007, p. 28). Les médias occupent en effet une place très importante dans nos vies et nos processus communicationnels. À ce sujet, bien que le médium télévisuel soit aujourd'hui concurrencé par de nouvelles technologies médiatiques, celui-ci demeure encore fort populaire, comme en témoigne d'ailleurs l'énorme engouement actuel pour les téléseries (Winckler, 2007), principalement américaines.

Dans un tel contexte, un phénomène médiatique important a retenu notre attention, à savoir celui de la popularité de la thématique de la mort dans les téléseries américaines contemporaines. En effet, bien que la mort soit aujourd'hui un sujet tabou, peu abordé dans la société américaine — et plus globalement dans toute la société occidentale —, celle-ci apparaît au contraire comme une thématique-phare de ses nouvelles fictions télévisuelles. Comme le note à ce sujet Isabelle Casta : « Depuis une dizaine d'années on ne compte plus les romans, les films, les feuilletons, les séries qui mettent en scène les morts ou les techniciens de la mort; les titres eux-mêmes sont éloquentes. Il n'est que de songer à *Six feet under*, *Dead like me*, *Coroner Da Vinci*, *Tru Calling* [...]. » (2008, p. 40) La mort apparaît ainsi comme une tendance forte des téléseries américaines contemporaines. Notre attention s'est donc portée sur ce paradoxe qui semble animer la société américaine concernant la thématique de la mort : alors même que sa mise en discours dans la sphère sociale est problématique, sa représentation dans les médias, et plus particulièrement à la télévision, est omniprésente, récurrente.

Par ailleurs, compte tenu des récents événements et changements socioculturels qui pourraient avoir eu une incidence sur le rapport qu'entretient l'Amérique d'aujourd'hui avec

la mort, nous avons décidé d'analyser les représentations qui en sont faites dans les téléseries américaines contemporaines. Globalement, nous nous interrogeons donc sur la façon dont la mort est aujourd'hui représentée au petit écran et sur la signification qui est attribuée à ce phénomène à travers ces nouvelles fictions télévisuelles.

Afin de tenter de répondre à cette question, nous avons choisi d'analyser en détails la représentation générale de la mort proposée dans la téléserie *Six Feet Under*. Cette fiction télévisuelle américaine, créée par Alan Ball et diffusée par la chaîne HBO de 2001 à 2005, nous a effectivement semblé un choix pertinent, puisque cette œuvre aborde continuellement la thématique de la mort à travers la représentation du quotidien d'une famille d'entrepreneurs de pompes funèbres. Plus encore, il nous a paru intéressant d'analyser cette téléserie particulière, puisque sa prémisse apparaît quelque peu inédite dans le paysage télévisuel américain.

Dès le départ, des limites s'imposaient toutefois à notre recherche. Tout d'abord, compte tenu de la longueur du présent mémoire et de notre volonté de proposer une analyse détaillée, il s'avérait impossible d'analyser plusieurs téléseries américaines différentes. Par conséquent, notre recherche ne peut prétendre présenter une analyse *exhaustive* de la représentation de la mort dans les téléseries américaines d'aujourd'hui et ce, malgré notre mise en contexte théorique concernant la représentation de la mort dans nos fictions et médias contemporains (voir chap. II). Ainsi donc, notre recherche a tenté de proposer une analyse plus approfondie d'une téléserie récente et marquante dans le paysage télévisuel américain; sans prétendre clore le sujet, nous espérons que la contribution de notre recherche pourra toutefois aider à une meilleure compréhension de la façon dont les téléseries américaines d'aujourd'hui peuvent représenter la mort et aborder cette thématique.

Plus encore, il est important de rappeler d'entrée de jeu la limite inhérente à tout travail d'interprétation. De même, il est important de souligner la part de subjectivité qui accompagne indéniablement tout acte interprétatif, compte tenu des horizons particuliers du chercheur (Wilson, 1993) et de la dimension appropriative et active de la mise à jour du sens

d'une production culturelle. Par conséquent, notre recherche a certes tenté de proposer une analyse rigoureuse et pertinente de la télésérie *Six Feet Under*, sans toutefois pouvoir prétendre en révéler la seule signification possible.

Par ailleurs, le choix de notre sujet de recherche s'appuie sur notre recension préliminaire des ouvrages portant sur la télésérie *Six Feet Under*. En effet, cette recherche nous avait permis de constater que la littérature actuelle concernant cette télésérie propose surtout un survol de la question. Plusieurs textes ont certes déjà été écrits à propos de cette populaire télésérie américaine (Bury, 2008; Chambers, 2003; Dessaix, 2007; Johnson, 2004; Leniaud, 2005; Akass et McCabe, 2005, 2008b; Poole, 2005; Sahali, 2007; Shoshana et Teman, 2006; Tobin, 2002); toutefois, compte tenu de la concision des textes écrits à ce sujet, pour la plupart des articles, l'analyse de la représentation et de la signification de la mort dans *Six Feet Under* demeurerait selon nous un peu sommaire. Ainsi, malgré la pertinence certaine des précédentes contributions, nous croyions qu'une analyse plus approfondie de la représentation de la mort dans *Six Feet Under* s'imposait afin de mieux comprendre comment la mort y est signifiée et quelle place cette fiction télévisuelle occupe dans le paysage médiatique d'aujourd'hui. À travers la présente recherche, nous avons donc tenté de parvenir à une meilleure compréhension de la façon dont une télésérie américaine populaire attribue un sens au phénomène de la mort et ce que celle-ci donne à voir du rapport qu'entretient la société américaine contemporaine avec le phénomène de la finitude.

Pour ce faire, nous avons procédé à une analyse textuelle de la télésérie *Six Feet Under* en nous appuyant sur l'approche herméneutique et sa démarche d'analyse du contenu d'une production culturelle. Plus spécifiquement, cette analyse comportait quatre grands moments, à savoir tout d'abord l'analyse du contexte socio-historique et institutionnel, suivie de l'analyse formelle et discursive de la télésérie. Ensuite, la recherche a procédé à une analyse plus approfondie de certains segments significatifs de l'émission, le tout se terminant par l'étape d'interprétation de la représentation globale de la mort dans *Six Feet Under*.

Par ailleurs, compte tenu de la durée considérable de notre corpus central de recherche, notre angle de traitement fut le personnage principal de Nate Fisher; en d'autres termes, le récit de la télésérie a été résumé en fonction des péripéties de ce personnage et de ses courbes dramatiques. De même, les scènes retenues pour une analyse plus approfondie étaient en lien avec ce personnage central. Cet angle de traitement s'avérait effectivement nécessaire pour la faisabilité de la recherche, tout en rendant notre analyse plus unifiée et cohérente.

La présente recherche se divise ainsi en six grandes parties. Tout d'abord, le premier chapitre présentera notre problématique de recherche. Cette première étape permettra de mettre notre recherche en contexte en expliquant l'état des études actuelles concernant la place de la mort dans les sociétés occidentale et américaine contemporaines, en plus de présenter clairement la question centrale de ce mémoire. Qui plus est, ce chapitre de la problématique nous permettra de justifier la pertinence sociale de la présente recherche en expliquant le rôle des médias contemporains concernant la formation du rapport à la mort et au deuil.

Le cadre théorique subséquent (chap. II) présentera les concepts importants qui sous-tendent notre recherche. Par la suite, nous résumerons la théorie de quelques chercheurs en ce qui a trait à la signification attribuée au phénomène de la mort dans la société occidentale contemporaine (Thomas, 1975, 1991, 1999, 2000, 2003; Lafontaine, 2008) et au traitement de la thématique de la mort dans nos nouvelles fictions (Casta, 2007, 2008; Des Aulniers, 2009). Ces théories serviront de base à notre interprétation de la télésérie *Six Feet Under*.

Le troisième chapitre présentera ensuite notre méthode de recherche. Suite à un bref résumé de la pratique actuelle de l'analyse textuelle en communication, nous présenterons et justifierons notre choix de l'approche herméneutique pour l'analyse de la télésérie *Six Feet Under*. Suite à cette présentation de notre approche, nous décrirons notre démarche d'analyse de la télésérie entière. Le chapitre IV présentera quant à lui une analyse du contexte institutionnel entourant la création de la télésérie *Six Feet Under*. Il s'agira ainsi de bien présenter les modalités de production de la chaîne américaine HBO afin de mieux voir

comment celles-ci peuvent influencer le type de représentations que cette dernière met en ondes. Cette présentation préalable du contexte institutionnel permettra par ailleurs de bien fixer les limites de notre recherche.

Le chapitre V présentera ensuite les données retenues et les résultats de notre analyse de la télésérie *Six Feet Under*. Suite à cette présentation factuelle, le chapitre VI sera consacré à notre interprétation de la représentation de la mort dans cette télésérie; par le fait même, nous répondrons à la question centrale et aux sous-questions qui ont animé cette recherche. L'interprétation tentera ainsi de rendre manifeste la façon dont cette télésérie américaine a représenté globalement le phénomène de la mort, tant à travers l'articulation de son récit et de sa narration, que de la façon dont cette thématique était habituellement intégrée aux discours verbaux et visuels de l'émission. De plus, ce chapitre devrait permettre de mieux comprendre la place qu'occupe la télésérie *Six Feet Under* dans le paysage télévisuel actuel, c'est-à-dire les similitudes et les dissemblances de son traitement de la thématique de la mort par rapport à la majorité des autres thanatofictions contemporaines. Finalement, notre interprétation de la télésérie à l'étude permettra de mettre en évidence la pertinence sociale d'un tel type de représentation de la mort dans nos médias.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Le présent chapitre sera consacré à notre problématique de recherche. Suite à une brève mise en contexte concernant la place de la mort dans toute culture, nous aborderons la question du rapport problématique que semblent entretenir les sociétés occidentale et américaine contemporaines face au phénomène de la mort. Il sera ensuite question du thème plus spécifique qui anime notre recherche, à savoir l'importance actuellement dévolue à la thématique de la mort dans les téléseries américaines contemporaines. Afin de mieux comprendre le traitement de cette thématique importante dans les nouvelles téléseries américaines, la présente recherche analysera la populaire téléserie *Six Feet Under*. Une fois la question centrale de notre recherche exposée, le présent chapitre se terminera par une présentation de la pertinence sociale et scientifique de l'analyse de cette série charnière de la télévision américaine.

1.1 La mort et la culture

La mort est depuis longtemps associée à la communication et à la notion de culture. En effet, une caractéristique importante de l'être humain serait précisément sa « conscience prospective de la mort » (Lafontaine, 2008, p.17). Toutefois, l'homme a toujours été confronté à une grande problématique, à savoir le mystère et l'impensable entourant cet événement dernier. La mort ne semble en effet pouvoir être pensée qu'*avant* qu'elle ne survienne; ce serait donc par la *distance* (Jankélévitch, 1977) que l'homme serait en mesure de réfléchir sur ce phénomène, de construire des représentations et des discours servant à l'expliquer et à lui accoler un sens.

La mort semble ainsi indissociable des actes communicationnels des hommes qui tentent de la représenter; qui plus est, celle-ci semble également constituer une assise fondamentale de toute société, de toute culture. En effet, la préoccupation de l'homme envers sa propre finitude pourrait être ce qui a occasionné le besoin des êtres humains de se constituer en société, de construire une culture commune afin d'instituer des croyances et des représentations collectives :

Il n'y a en effet culture que lorsque une certaine maîtrise de l'écoulement irréversible du temps est assurée, ce qui implique la mise en œuvre d'une multitude de techniques destinées à pallier l'absence, et l'absence par excellence, c'est celle du mort, qui ne disparaît pas momentanément mais absolument et de manière irremplaçable. C'est pourquoi il n'est pas illégitime de voir dans le deuil, pris au sens large d'assomption de l'absence, l'origine de la culture elle-même. (Dastur, 1994, p. 9)

Les réseaux de signification mis en place dans une culture semblent donc servir entre autres à la prise en charge de la mort et de la discontinuité fondamentale que celle-ci implique. D'ailleurs, comme le souligne à ce propos Céline Lafontaine : « L'humanité commence avec la mort. Si la maîtrise du langage et de l'outil occupe une place centrale dans le processus d'hominisation, c'est indéniablement la conscience prospective de la mort qui délimite l'espace symbolique propre à la culture humaine. » (2008, p. 17) La mort, en tant que « principe anthropologique premier » (Lafontaine, 2008, p. 18) serait ainsi au fondement même des réseaux de signification institués dans une culture. Le psychanalyste Ernest Becker (1973) abonde lui aussi dans ce sens en affirmant que la culture est précisément née de ce besoin de réprimer la conscience de mort, de surpasser cet événement radical grâce entre autres à la communication interpersonnelle qui produit du sens là où la mort semble condamner au mutisme. Par conséquent, interroger les représentations culturelles autour de la mort semble être un sujet pertinent afin de mieux comprendre le fonctionnement global d'une culture et son imaginaire collectif.

1.1.1 La place de la mort dans la société occidentale contemporaine

La mort apparaît ainsi comme une thématique fondamentale sur laquelle toute société réfléchit et à partir de laquelle chaque culture a forgé des représentations. Cette thématique est donc omniprésente ; plus encore, nous pourrions avancer, à l'instar de Jankélévitch (1977), que tout discours parle d'une façon ou d'une autre de la mort.

Toutefois, cette intégration de la mort serait aujourd'hui grandement problématique dans notre société occidentale : nous assisterions en effet à de profondes mutations en ce qui a trait au rapport à la mort dans notre culture. Selon l'anthropologue Louis-Vincent Thomas (2000) : « Chez nous triomphe le « déni de la mort », mort refusée, médicalisée, vécue dans la solitude bureaucratique de l'hôpital, privée de symboles, pauvre en rites. » (p. 45) Il semblerait ainsi que la mort ne soit plus harmonieusement intégrée au sein des sociétés occidentales contemporaines ; au contraire, celle-ci est combattue avec force, source de discours angoissés et dénégatoires. Surtout, la mort devient un phénomène problématique dont il ne faut pas parler :

Oser parler de la mort, l'admettre ainsi dans les rapports sociaux, ce n'est plus comme autrefois demeurer dans le quotidien ; c'est provoquer une situation exceptionnelle, exorbitante, et toujours dramatique. [...] Aujourd'hui, il suffit de seulement la nommer pour provoquer une tension émotive incompatible avec la régularité de la vie quotidienne. (Thomas, 1975, p. 286)

Ce rapport problématique avec la mort serait d'autant plus perceptible dans la société américaine contemporaine, symbole absolu de la culture occidentale. En effet, la société américaine d'aujourd'hui est de plus en plus privée de ses possibilités de rencontre avec la mort, notamment à cause de la privatisation de la mortalité et du deuil (Turnock, 2005). Une telle mutation des pratiques funéraires expliquerait partiellement le malaise ressenti aujourd'hui dans la culture américaine devant le phénomène de la mort :

«Within modern society this secularised, institutionalised and economically rationalised approach to death and dying turns death into a taboo subject. Such silencing results in grief becoming repugnant, and bereavement a private act to be carried out away from the public gaze. If grief is not publicly acceptable, and with funerary rituals becoming increasingly sterilised and industrialised, what we find is that bereaved individuals no longer know how to deal with grief.» (Turnock, 2005, p. 49)

En somme, la mort apparaît comme une problématique importante et un élément d'inconfort pour la société américaine contemporaine.

1.1.2 Les facteurs ayant influencé le rapport de l'Amérique contemporaine à la mort

La mutation du rapport qu'entretient aujourd'hui la société américaine avec la mort pourrait aussi être expliquée par certains événements récents qui auraient eu une incidence sur la façon dont nos voisins du sud entrevoient désormais ce phénomène et le représentent.

À ce sujet, les attentats terroristes du 11 septembre 2001 auraient marqué profondément la mentalité collective de l'Amérique et son rapport à la mort. Les chercheurs Pyszczynski, Greenberg et Solomon (2003) se sont en effet penchés sur cet événement important; ces derniers ont entre autres analysé les conséquences des attentats terroristes du 11 septembre 2001 sur la psychologie des masses et leur rapport à la mort. Selon ces derniers, les êtres humains institueraient une culture afin d'échapper — du moins partiellement — à la conscience de leur propre mort et à l'angoisse qui en découle. La *terror management theory*, élaborée par les présents chercheurs et inspirée des travaux d'Ernest Becker (1973), postule que l'homme a fondamentalement besoin de la culture puisque celui-ci serait en proie à la *terreur*, du fait qu'il a conscience de sa propre finitude. La culture mettrait ainsi en place des visions du monde organisées afin d'éviter ces états d'angoisse insupportables.

À travers l'événement marquant du 11 septembre 2001, l'Amérique aurait donc été confrontée à l'échec de sa culture et au retour de la terreur. Les stratégies quotidiennes de résolution de la terreur mises en place dans cette société auraient soudainement été sapées

dans leurs fondements, rendues inefficaces : « [...] *what the terrorist attacks have done is to disrupt our normal means of managing our natural terror and, in so doing, threatened to undermine the psychological equanimity necessary for people to function effectively on a daily basis.* » (Pyszczynski, Greenberg et Solomon, 2003, p. 9) En somme, le 11 septembre 2001 semble être un événement non seulement d'une grande ampleur mais également d'une importance considérable en ce qui a trait à la formation du rapport de la société américaine à la mort. Cet événement charnière aurait confronté la nation américaine à sa propre vulnérabilité, à la mort dans son aspect saisissant et inopiné : « *Taken by surprise, today's America is aware that its ramparts are actually not flawless, but the unexpectedness of the situation leaves a nation unprepared to face its fragility and mourn peacefully.* » (Leniaud, 2005, p. 68) Un tel événement traumatisant semble ainsi avoir marqué la mentalité collective américaine de manière significative et, par conséquent, affecté le rapport que cette dernière entretient avec la mort.

Parallèlement à l'événement marquant du 11 septembre 2001, la société américaine d'aujourd'hui assiste également à une métamorphose importante et sans précédent de son identité culturelle et religieuse. Selon Diana L. Eck (2001), alors que les États-Unis ont jadis été marqués par une relative cohésion concernant leurs croyances et pratiques religieuses, ces derniers représentent désormais l'un des pays les plus multiculturels et *multireligieux* au monde : « *The religious landscape of America has changed radically in the past thirty years, but most of us have not yet begun to see the dimensions and scope of that change, so gradual has it been and yet so colossal.* » (p. 1) Pour cette auteure, c'est le paysage religieux de ce pays qui est ainsi complètement transformé suite à ces récentes mutations socio-démographiques.

Selon nous, cette nouvelle réalité de l'Amérique aura forcément des conséquences sur les représentations colportées dans cette société autour du phénomène de la mort, ce dernier étant inextricablement lié à celui de la pratique religieuse et de la foi : « *Adherents of other faiths are no longer distant metaphorical neighbors in some other part of the world but next-door neighbors.* » (Eck, 2001, p. 23) Cette nouvelle situation socioculturelle représente selon nous

un autre facteur pouvant contribuer à une transformation des représentations véhiculées autour de la mort, puisque la société américaine n'est plus confrontée à un seul discours unifié concernant les croyances et le sens de la finitude, mais bien à une multitude en constante expansion de discours religieux différents. Plus encore, devant le mouvement important de laïcisation également perceptible dans cette société, il y a lieu selon nous de s'interroger à savoir quelles sont les représentations aujourd'hui colportées face à la mort, cette dernière n'étant plus nécessairement associée à des croyances et des rituels explicatifs.

1.1.3 La mort dans les productions médiatiques contemporaines

Bien que la mort soit aujourd'hui difficilement abordée dans la société américaine, paradoxalement celle-ci est omniprésente dans ses productions médiatiques. En effet, la mort semble être un sujet aujourd'hui très prisé et populaire, notamment dans les œuvres de fiction. Selon Isabelle Casta (2008), tout l'imaginaire occidental contemporain serait effectivement dominé par les *thanatofictions*, à savoir des productions culturelles portant principalement sur la thématique de la mort : « Depuis une dizaine d'années on ne compte plus les romans, les films, les feuilletons, les séries qui mettent en scène les morts ou les techniciens de la mort; les titres eux-mêmes sont éloquentes. Il n'est que de songer à *Six feet under*, *Dead like me*, *Coroner Da Vinci*, *Tru Calling* [...]. » (p. 40) Ce constat concernant la popularité de la mort dans les fictions contemporaines semble d'ailleurs s'appliquer particulièrement à la société américaine, comme en témoignent les titres précédemment énumérés¹. En d'autres termes, alors que la mort semble être taboue et tue dans la sphère publique, celle-ci devient une thématique récurrente dans les fictions contemporaines, particulièrement dans les téléséries américaines. La mort pourrait ainsi être considérée comme une véritable tendance de la télévision américaine: « [...] *it is right to assert that there is a real trend about death in the US today [...]. Death sells more than ever, at least on TV [...].* » (Leniaud, 2005, p. 56)

¹ Des quatre téléséries mentionnées par Isabelle Casta (2008), seule la fiction *Coroner Da Vinci* n'est pas américaine, mais bien canadienne.

La mort a certes toujours constitué un sujet important pour toute culture; toutefois, il semblerait que celle-ci soit actuellement une tendance forte des téléseries américaines et que celle-ci y soit abordée et montrée de manière récurrente. Devant un tel constat, il nous apparaît donc intéressant de s'attarder à une téléserie américaine contemporaine portant explicitement sur la thématique de la mort afin de voir comment ce phénomène est représenté et signifié au petit écran. Plus encore, l'écart perceptible entre la mise en discours de la mort dans la sphère sociale et celle effectuée dans les téléseries justifie à notre sens une analyse approfondie de ces productions-média; selon nous, ces dernières peuvent nous en apprendre beaucoup sur la mentalité collective américaine et sa vision de la mort.

1.2 Le choix d'une téléserie pour une analyse de la représentation de la mort

Nous avons choisi d'investiguer la représentation de la mort véhiculée par une téléserie américaine contemporaine; en effet, parmi la multitude de productions culturelles disponibles, nous avons opté pour une œuvre télévisuelle de fiction, car l'intérêt qui y est souvent manifesté pour la thématique de la mort en fait à notre sens un révélateur privilégié de la mentalité collective du peuple américain et de la signification qui y est attribuée au phénomène de la finitude. De plus, selon Isabelle Casta (2007) :

[...] les *serial* surtout américains [...] nous en apprennent autant et plus sur l'état imaginaire d'une société qu'une littérature plus sophistiquée, plus élitiste, qui reflète bien sûr les valeurs dominantes du champ culturel, mais qui occulte parfois les grandes figures mythiques en surgissement simplement parce que le médium est plus trivial : télévision, novélisation, cinéma, Internet... (p. 21-22)

Les téléseries peuvent ainsi être considérées comme des révélateurs, des « miroirs » de la mentalité collective américaine :

[...] les fictions télévisées constituent un miroir de la société américaine et de ce qui la fait bouger, intimement, intérieurement — tout particulièrement depuis le 11 septembre 2001. À l'heure où le monde est en proie à de nombreux conflits, ouverts ou larvés, les séries sont, plus que jamais, par leur gravité et leur sombre description — directe ou métaphorique — de la réalité, les « miroirs obscurs » de la société américaine. (Winckler, 2005, p. 11-12)

Plus encore, compte tenu de la popularité incontestable des téléséries américaines depuis quelques années (Winckler, 2007), nous croyons qu'il est pertinent d'analyser plus en détail les représentations qu'une de celles-ci médiatise face à la mort.

1.3 La mort dans la télésérie *Six Feet Under*

Afin de répondre à notre problématique de recherche, notre choix de corpus s'est arrêté sur la populaire télésérie américaine *Six Feet Under*, diffusée sur les ondes de la chaîne câblée HBO de 2001 à 2005.

1.3.1 L'importance de la thématique de la mort dans *Six Feet Under*

Six Feet Under est une télésérie² abordant de front la thématique de la mort. En effet, cette télésérie met en scène une famille d'entrepreneurs de pompes funèbres, la famille Fisher; le récit s'attarde ainsi au quotidien de ces personnages, aux morts auxquels ceux-ci sont confrontés à cause de leur métier, mais également aux questionnements existentiels et expériences personnelles des protagonistes par rapport à la mort. La thématique de la mort apparaît donc omniprésente dans cette télésérie contemporaine. Dès lors, l'importance de

² Cette fiction télévisuelle s'apparente au genre du *serial*, tout en s'inspirant également, sous certains aspects, du genre du *soap opera*. Voir la distinction proposée par Creeber (2004, p. 8) entre « soap opera », « series » et « serial ». Soulignons toutefois que cette distinction générique tend à s'estomper, puisque les fictions télévisuelles contemporaines mélangent désormais les genres (Jost, 2007). Ceci explique notre choix de privilégier l'appellation générale de « télésérie » afin de référer à la fiction télévisuelle étudiée.

cette mort-prémisse en fait selon nous un corpus très intéressant dans le cadre de notre recherche : « [...] *death, the ultimate abject, is a central character in Six Feet Under.* » (Heller, 2005, p. 74) De plus, le récit de cette fiction permet l'inclusion de plusieurs scènes qui abordent la question du rapport contemporain à la mort, notamment à travers la représentation de multiples gens en deuil, la mise en scène de cérémonies funéraires et du traitement des cadavres, les relations interpersonnelles en contexte de deuil, etc. Une analyse approfondie du contenu de *Six Feet Under* devrait dès lors permettre une meilleure compréhension de la façon dont une populaire télésérie américaine contemporaine représente la mort et le rapport de sa société à cette réalité.

Par ailleurs, bien que les téléséries médico-légales soient très populaires actuellement (Casta, 2007), une fiction s'attardant au quotidien d'une famille d'entrepreneurs de pompes funèbres est un phénomène bien moins courant : « *If death, as someone once observed, is to us as sex was to the Victorians; if [...] we live in a time in which obituaries should properly be written in passive voice [...] then how could a television series about a family of funeral directors not resort to the fantastic?* » (Lavery, 2005, p. 26) Par conséquent, l'originalité du synopsis de *Six Feet Under* en fait selon nous un choix de corpus pertinent pour notre analyse.

1.3.2 La diffusion de *Six Feet Under* dans un contexte post-11 septembre

La diffusion de la télésérie *Six Feet Under* a débuté en juin 2001 (Leniaud, 2005), c'est-à-dire quelques mois seulement avant l'événement charnière du 11 septembre 2001. La création de cette fiction télévisuelle et sa diffusion se sont ensuite poursuivies jusqu'en 2005. *Six Feet Under* s'inscrit par conséquent dans un contexte socio-historique grandement marqué par l'événement du 11 septembre 2001 :

« *Images of September 11, 2001 are emblazoned forever in the American minds and collective consciousness and it is very likely possible that the viewer in need of answers finds himself somewhat reassured watching an earnest TV show dealing with the same sorrowful issues he has been experiencing. In a country looking for answers, in the midst of misery and pain, SFU meets and exploits a current American mood.* » (Leniaud, 2005, p. 16)

Puisque la majorité du récit de la télésérie *Six Feet Under* a été créée dans un contexte post-11 septembre, il nous semble d'autant plus pertinent d'analyser cette fiction-télé afin de voir comment la mort est représentée aux lendemains de cet événement traumatisant et hypermédiatisé.

1.4 Intérêt de la recherche

Puisque *Six Feet Under* a connu une bonne popularité, cette télésérie a évidemment fait l'objet de certains articles et de certaines recherches auparavant (Bury, 2008; Chambers, 2003, Dessaix, 2007; Johnson, 2004; Leniaud, 2005; Akass et McCabe, 2005, 2008b; Poole, 2005; Sahali, 2007; Shoshana et Teman, 2006; Tobin, 2002). Toutefois, nous avons remarqué que ces écrits ne proposent habituellement qu'un *survol* de la question, sans avoir le temps d'approfondir énormément l'analyse concernant la représentation de la mort dans cette émission. À ce sujet, le livre qui fut consacré à la télésérie *Six Feet Under* (Akass et McCabe, 2005) est composé de plusieurs articles écrits par différents chercheurs; les divers textes s'attardent à plusieurs thématiques différentes abordées dans l'émission, c'est-à-dire la mort mais aussi l'homosexualité, la politique, le patriarcat, l'esthétique gothique, la psychologie, le matriarcat, l'identité féminine, l'institution religieuse aux États-Unis, le sexe, la musique, etc.

Par conséquent, il semble que les analyses proposées, de par leur concision même, ne peuvent proposer qu'un survol de la question de la représentation de la mort dans cette télésérie. Selon Glen Creeber (2006a, p. 36), il y aurait en effet une tendance aujourd'hui à proposer des analyses télévisuelles basées sur la notion de « dialogue »; un ouvrage propose ainsi des interprétations complémentaires et contradictoires, des approches et des

méthodologies différentes. Cette juxtaposition de différentes analyses permettrait ainsi de montrer la diversité d'interprétations possibles d'une même œuvre télévisuelle. C'est ce que proposerait précisément l'ouvrage d'analyse de la télésérie *Six Feet Under* (Akass et McCabe, 2005), mais également plusieurs livres similaires s'attardant à d'autres téléséries populaires contemporaines.

Bien qu'un tel ouvrage basé sur un dialogue entre différents chercheurs ait une grande pertinence et permette surtout de bien mettre en évidence la complexité de tout processus interprétatif, il nous apparaît cependant que celui-ci permet uniquement un survol des différentes thématiques. La représentation de la mort y a donc été abordée, mais ce sujet n'a pas pu être grandement approfondi³.

Par conséquent, compte tenu de cette limite des précédentes recherches, nous tenterons dans le présent mémoire d'analyser de manière plus approfondie la représentation de la mort dans la télésérie *Six Feet Under*, en espérant que cette étude aidera à une compréhension plus complète du sujet et à une meilleure mise en contexte de cette représentation dans le paysage médiatique actuel.

1.5 Question générale et objectif de la recherche

À travers l'élaboration de la présente recherche, nous tenterons de répondre à la question centrale suivante : « Comment la mort est-elle globalement représentée dans la télésérie *Six Feet Under* ? » Nous aurons ainsi pour objectif de chercher à mieux comprendre comment une télésérie populaire américaine contemporaine représente la thématique importante de la

³ À ce sujet, sans critiquer la qualité de la recherche effectuée, il nous apparaît néanmoins que le mémoire de Florian Leniaud (2005) portant sur *Six Feet Under* répond à la même logique et propose lui aussi un survol de différentes thématiques abordées dans cette télésérie. En effet, le mémoire de Leniaud s'intéresse à la « pertinence sociale et psychologique » de *Six Feet Under*; par conséquent, le traitement de la thématique de la mort y est certes abordé, mais de manière moins approfondie et combinée à une étude portant sur d'autres thématiques (la notion de normes et de tabous, l'homosexualité, l'institution religieuse aux États-Unis, la représentation du matriarcat, etc.).

mort et surtout, quelles significations celle-ci véhicule à ce sujet. Plus encore, à travers une analyse approfondie du contenu de cette télésérie, nous tenterons de voir comment cette fiction télévisuelle s'insère dans sa propre culture, c'est-à-dire comment celle-ci représente le rapport de la société américaine à la mort. Par ailleurs, suite à une présentation détaillée de notre cadre théorique (*voir* chap. II), nous serons en mesure de proposer plusieurs sous-questions qui nous permettront de bien répondre à notre question centrale de recherche.

1.6 Pertinence communicationnelle et sociale

1.6.1 Le rôle des médias pour la formation du rapport à la mort

Selon certaines études, les médias contemporains occuperaient un rôle primordial, central concernant la formation du rapport à la mort (Walter, 1999 ; Turnock, 2005). Selon le sociologue Tony Walter (1999), les comportements et les attitudes face à la mort et au deuil ne seraient pas innés : ces derniers seraient plutôt le résultat d'un apprentissage social. Autrement dit, Walter affirme que la culture influence certes les rituels de deuil, c'est-à-dire les pratiques face à la mort et son vécu collectif, mais que celle-ci a également une influence sur les émotions personnellement vécues face à la mort de l'autre. Ce serait donc par la fréquentation de gens en deuil et l'observation de pratiques culturelles que l'homme apprendrait comment réagir à ce type d'événement ; selon Tony Walter, le rapport de l'homme à la mort serait donc indissociable de certains processus d'apprentissage et de communication.

Puisque la mort disparaît aujourd'hui de plus en plus de la sphère sociale, les gens se tourneraient maintenant vers les médias afin d'être mis en contact avec ce phénomène (Walter, 1999). Dans le contexte actuel, les médias semblent donc appelés à endosser un rôle d'éducation face à la mort et de *formation* du rapport à la finitude et aux pratiques de deuil : « *The mass media, especially soap operas and the news, also provide role models for mourning [...].* » (Walter, 1999, p. 145) De ce fait, la façon dont les téléséries

contemporaines représentent la mort apparaît comme un objet de recherche important ; ces œuvres de fiction, en plus d'être des révélateurs du rapport de l'Amérique contemporaine à la mort, participeraient également à la formation et à la diffusion des croyances et comportements collectivement partagés face à la finitude :

N'oublions pas que les croyances obéissent toujours à une norme sociale régulatrice; jadis, les églises officielles châtiaient les hérésies, aujourd'hui elles ont plutôt tendance à intégrer et à accepter tant que faire se peut. D'une orthodoxie excluante, nous sommes passés à une hétérodoxie flottante et tolérante [...] Les concordats successifs ont beaucoup contribué à une situation de *gentleman agreement* entre l'État et l'Église et à une liberté de conscience de droit comme de fait : la mort s'est donc privatisée, laïcisée, et ce sont désormais les fictions qui rassurent ou pérennisent nos angoisses... (Casta, 2007, p. 23)

Ainsi, sans considérer les médias contemporains comme des déterminants directs de la mentalité collective, il s'agit de concevoir les productions médiatiques comme des œuvres qui entrent en *dialogue* avec la société d'aujourd'hui et peuvent influencer, dans une certaine mesure, les comportements, les valeurs et les croyances de celle-ci :

« *We see television as an important social and aesthetic force that serves as a powerful instrument for disseminating and legitimating culture and for regulating how persons and things are represented and valued. Television reflects and reiterates society's most widely and deeply held values and beliefs and influences a society's sense of who we are and who we should be.* » (Shoshana et Teman, 2006, p. 560)

Conséquemment, nous croyons qu'il s'avère pertinent de s'attarder à la représentation de la mort véhiculée par la télésérie populaire *Six Feet Under*, compte tenu de l'importance que peuvent revêtir les fictions médiatiques contemporaines concernant la formation du rapport culturel au phénomène de la mort. Sans toutefois chercher à refuser tout caractère divertissant aux téléséries, il nous apparaît néanmoins socialement pertinent de mieux comprendre les significations véhiculées dans une production-télé populaire et l'impact que celles-ci peuvent avoir sur notre interprétation collective du phénomène de la mort.

1.6.2 *Six Feet Under* et son influence au Québec

Il est également important de souligner que les téléseries américaines contemporaines, à l'instar de *Six Feet Under*, ont aussi une influence sur la création des téléseries québécoises. En effet, dans une entrevue accordée à l'émission *C'est juste de la TV* (19 fév. 2010) Claude Legault, co-auteur de la populaire téléserie québécoise *Minuit, le soir*, a parlé de l'influence que la fiction télévisuelle *Six Feet Under* a eue sur son propre travail de création :

Tout ce qui a de la qualité, quelque part, pis qui a une diffusion va influencer quelque chose. [...] Pierre-Yves Bernard aimait beaucoup *Six Feet Under*. J'ai découvert ça grâce à lui. J'ai regardé pis...nous, on avait déjà commencé à écrire *Minuit*, mais c'est clair que, à quelque part, on a trempé notre encre dans une influence aussi bonne que celle-là.

Une telle affirmation venant de la part d'un créateur télé québécois démontre, à notre avis, que les téléseries américaines influencent également, dans une certaine mesure, les productions médiatiques québécoises. Il semble ainsi exister un certain dialogue entre les productions télévisuelles américaines et québécoises, ce qui peut également justifier l'importance de la présente recherche et d'une meilleure compréhension de la représentation de la mort massivement diffusée par une téléserie américaine comme *Six Feet Under*.

1.7 Pertinence scientifique de la recherche

En définitive, nous espérons que la présente recherche pourra contribuer à une meilleure compréhension de la représentation de la mort dans les nouvelles téléseries américaines. Surtout, les résultats de notre recherche permettront de vérifier si la typologie actuellement proposée concernant la représentation de la mort dans nos fictions contemporaines (voir sect. 2.2.5) s'avère complète et représentative de la téléserie à l'étude ; selon les résultats de notre analyse, il sera possible de corroborer cette typologie ou, au contraire, d'amener de nouvelles perspectives à ce sujet. Qui plus est, il est important de spécifier que la téléserie faisant l'objet de la présente étude a été produite par la chaîne câblée HBO. Compte tenu de son statut de chaîne payante, HBO diffère des networks américains quant à ses modes de

production et à sa législation (*voir* chap. IV). Par conséquent, en analysant spécifiquement une télésérie signée HBO, la présente recherche pourra aussi vérifier si le contexte institutionnel peut avoir une incidence sur le type de représentation de la mort qui est proposé par une chaîne télévisuelle américaine.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Le précédent chapitre fut consacré à la présentation de notre problématique de recherche. Nous présenterons maintenant les concepts importants ainsi que les théories avec lesquelles nous procéderons à l'analyse et à l'interprétation de la télésérie *Six Feet Under*.

Après une conceptualisation succincte des notions fondamentales sur lesquelles s'appuie notre recherche, nous nous attarderons ainsi aux théories de plusieurs spécialistes qui ont interrogé la place et la signification dévolue à la mort dans la société occidentale contemporaine. Les théories résumées dans le présent cadre théorique nous permettront ainsi de formuler des questions spécifiques qui orienteront notre analyse et, plus encore, nous permettront d'interpréter adéquatement la représentation de la mort véhiculée dans la télésérie *Six Feet Under*.

2.1 Concepts clés

2.1.1 Mort

Le premier constat qui s'impose pour plusieurs théoriciens (Jankélévitch, 1977; Carse, 1980; Dastur, 1994; Lafontaine, 2008; Thomas, 1975; Casta, 2008) est que la mort est proprement *inconcevable*, indéfinissable. En effet, la mort est inexpérimentable (Dastur, 1994); il est en effet absolument impossible de faire l'expérience du non-être pour ensuite pouvoir conceptualiser adéquatement ce phénomène, en exposer les composantes, le processus et surtout, la signification. Ainsi, la seule façon de réellement expérimenter la mort

serait précisément d'en mourir, ce qui explique que nous ne pouvons que tenter de définir ce phénomène de manière hypothétique¹ : « [...] l'expérimentation totale de sa propre mort [...] on est certain qu'on n'en sait rien puisque si l'on en revient, c'est qu'on n'était pas mort et que si l'on meurt vraiment on n'en revient pas! » (Thomas, 1975, p. 101) Ce qualificatif d'inconcevable appliqué au concept de la mort nous rappelle donc que malgré l'effort constant des chercheurs pour expliquer la finitude, une part d'inconnu lui reste accolée; l'être humain semble ainsi dans l'impossibilité d'en épuiser la signification. Comme l'explique Isabelle Casta (2008) :

La non-coïncidence de l'événement en question (la mort) et de tous les discours (esthétiques, philosophiques, scientifiques...) que l'on peut tenir sur lui amène en effet les enseignants à cette constatation : il n'y a pas de définition tautégorique de la mort, seulement métaphorique puisqu'au fond elle n'est égale qu'à elle-même et que justement nous ne savons pas ce qu'elle est. (p. 33)

Plus encore, Vladimir Jankélévitch (1977) fait remarquer que la mort est surtout définie comme étant le non-être, c'est-à-dire le contraire absolu de l'être, de l'existence, de la vie. Par conséquent, la mort serait indéfinissable parce que le non-être est en soi inconcevable pour l'esprit humain, toute pensée s'appuyant nécessairement sur l'être :

[...] la mort est-elle à peine pensable : dans ce concept d'une totale nihilisation, on ne trouve rien où se prendre, aucune prise à laquelle l'entendement puisse s'accrocher. La « pensée » du rien est un rien de pensée, le néant de l'objet annihilant le sujet : pas plus qu'on ne voit une absence, on ne pense un rien; en sorte que penser *le* rien, c'est ne penser à rien, et c'est donc ne pas penser. (Jankélévitch, 1977, p. 39)

En somme, la mort est le non-être qui est impossible à définir de manière complète et définitive, puisque « l'inconcevable de la mort échappe à nos concepts » (Jankélévitch, 1977, p. 41). Pour cette même raison, la mort est également *irreprésentable* (Des Aulniers, 2009).

¹ Quoique les recherches récentes sur les phénomènes de NDE (*Near Death Experience*) pourraient remettre en doute l'impossibilité de conceptualiser la mort avant notre décès, le désaccord au sein de la communauté scientifique concernant la validité de ces expérimentations nous incite à ne pas prendre en compte ces résultats et les explications qui y sont émises autour de la mort et de son sens. Voir entre autres Thomas (2003) pour une présentation du phénomène des NDE.

Toutefois, c'est précisément ce *flou* et cet impensable autour du concept de la mort qui motivent la présente recherche : comme expliqué précédemment, malgré ce mystère entourant la mort, ce phénomène demeure un des principaux sujets de préoccupation de tout homme et de toute société, ces derniers tentant de lui donner un sens. La mort, marquée par le passage de l'être au non-être, sera donc représentée différemment par chaque culture, dans une tentative de lui attribuer une signification.

Par ailleurs, la mort est aussi une expérience existentielle et sociale, puisque celle-ci est d'abord un phénomène qui arrive aux autres. En d'autres termes, avant de mourir, l'être humain fait l'expérience de la mort d'autres personnes. C'est d'ailleurs à travers cette expérience de la mort de l'autre que l'être humain peut prendre conscience de son propre statut de mortel : « [...] il n'y a pas d'expérience de la mort comme telle [...], mais seulement expérience de la mort de l'autre et institution dans cette expérience première du deuil, du propre rapport à soi comme à un mortel. » (Dastur, 1994, p. 7-8) Il est donc important de souligner que la mort n'est pas uniquement vécue de manière individuelle ; en effet, la mort d'un individu a également des répercussions sur la collectivité, sur les proches endeuillés et sur la vie sociale en général, puisque « le désordre ontologique qu'est la mort se traduit par un désordre social (séparation, douleur et deuil) » (Thomas, 1975, p. 449).

En nous appuyant sur les propos de James P. Carse (1980), nous pouvons ainsi définir la mort comme étant l'expérience radicale de la *discontinuité*, de la rupture, laquelle met fin à l'existence de toute personne. Ainsi, la mort en tant que « discontinuité » (Carse, 1980, p. 9) marque un moment irréversible dans l'existence humaine, qui rompt les relations entre les êtres vivants et met fin abruptement à une existence vécue sur le mode de la continuité. La mort, loin d'être un vécu isolé, a donc également une incidence sur la société en général et vient influencer les comportements et sentiments humains; celle-ci vient ponctuer la quotidienneté par les rituels afférents qui sont mis en place afin d'intégrer la mort à la vie et, encore une fois, lui donner un sens. Ainsi, la mort est indissociable de la notion de deuil, c'est-à-dire l'impact suscité par la mort de l'autre : « Le deuil demeure l'un des temps forts de l'après-mort, à la fois rite social et vécu dramatique de la mort de l'autre. » (Thomas,

2003, p. 96) C'est donc la société en elle-même qui est également ébranlée par la mort et met au point des représentations. En résumé, la mort est donc un phénomène inconcevable auquel nous tentons d'accoler certaines significations, ainsi qu'un événement caractérisé par une certaine discontinuité ayant des incidences sur la vie sociale.

Toutefois, malgré l'impossibilité de définir concrètement la mort, de lui apposer un sens certain et définitif, les théoriciens s'entendent néanmoins pour dire que celle-ci est un phénomène qui fait partie intégrante de l'essence humaine. En d'autres termes, la mort n'est pas un phénomène « extérieur » qui adviendrait par accident. Au contraire, la mort est *intrinsèque* à l'homme; conséquemment, celle-ci touchera chaque être humain, un jour ou l'autre, sans exception. Comme l'explique Françoise Dastur :

Si personne ne peut décharger personne de sa mort et ne peut au sens strict mourir pour l'autre, cela implique alors que le mourir n'est pas seulement une détermination extrinsèque de l'existence, un « accident » de la substance « homme », mais au contraire un attribut essentiel de celui-ci. Le rapport que l'être humain entretient avec le mourir est donc constitutif de son être même et premier par rapport à toutes ses autres déterminations. (1994, p. 46)

Dès lors, la mort apparaît comme un phénomène qui touche tout être humain et qui fait partie intégrante de l'essence de l'homme. La mort doit donc être conçue comme un événement *universel* et *irrécusable* (Thomas, 1975) puisque la seule chose qui relie tous les humains entre eux — au-delà de l'infinie diversité des expériences humaines — est la mort, laquelle représente la terminaison inéluctable de toute existence :

[...] la mort reste l'événement universel et irrécusable par excellence : la seule chose dont nous soyons vraiment certains, bien que nous en ignorions le jour et l'heure, le pourquoi et le comment, est que l'on doit mourir. À cet égard, la mort semble plus radicale que la vie : potentiellement le nombre des vivants ne représente qu'un très infime pourcentage de ceux qui auraient pu naître et pourtant chaque homme sans exception connaîtra l'issue fatale tant il est vrai, comme le soulignait Heidegger, que l'être humain est un être-pour-la-mort. (Thomas, 1975, p. 7)

En somme, bien que l'expérience de la mort soit en elle-même inconcevable, il est néanmoins essentiel de souligner que la mortalité est une caractéristique essentielle, universelle, intrinsèque à l'humanité. L'homme apparaît ainsi indissociable de la notion de *finitude*, ce qui signifie que chaque homme est un être fini (Dastur, 1994) dont l'existence s'achèvera dans la mort.

Le concept fondamental de la mort étant désormais défini, nous nous attarderons maintenant aux concepts de texte, représentation et discours, lesquels s'avèrent indispensables pour les besoins de notre analyse.

2.1.2 Texte

Afin d'analyser la représentation de la mort articulée dans *Six Feet Under*, nous procéderons à une analyse textuelle. Bien que la notion de télésérie soit ici fréquemment employée afin de référer à l'œuvre à l'étude, il est en effet important de préciser que la notion de « texte » est également courante afin de référer à une production culturelle, particulièrement avec l'approche herméneutique. Dès lors, il importe de définir ici clairement le concept de texte afin de bien comprendre en quoi celui-ci s'applique au corpus principal de notre recherche, à savoir la télésérie *Six Feet Under*.

Par l'emploi du concept de *texte*, nous faisons référence au programme télévisuel en lui-même (Wilson, 1993, p. 9-10), plus précisément au contenu de cette production, en tant que celui-ci peut être analysé et interprété. Plus encore, le concept de texte permet de bien mettre l'accent sur le *contenu* et la *forme* du programme télévisuel (Abercrombie, 1996, p. 7) et plus encore, de considérer la télésérie en tant que mise en forme de discours, de processus de communication (Wilson, 1993, p.10).

Dans son acception générale, un texte réfère à « tout discours fixé par l'écriture » (Ricoeur, 1986, p. 154). En d'autres termes toute œuvre, afin de pouvoir être *lue* et reçue,

doit avoir été fixée sur un quelconque support ou médium, comme un support filmique dans le cas présent. Par ailleurs la notion d'*écriture* renvoie à la nécessité de la fixation en *discours* : par *écriture*, nous faisons donc référence au concept plus global de mise en forme d'un langage, que celui-ci soit parlé, visuel ou auditif. Cette acception beaucoup plus générale permet ainsi de prendre en compte, dans le domaine des analyses textuelles, les dernières innovations communicationnelles et médiatiques. Une télésérie est donc un texte, c'est-à-dire la mise en forme de discours sur un support médiatique.

La notion de texte réfère également à l'unité d'une œuvre : une cohérence est discernée au sein d'une mise en forme particulière de discours, ce qui permet de rassembler celle-ci en un tout. Dans le cas de notre télésérie, au-delà de sa fragmentation en plus petites unités appelées épisodes ou saisons, il est en effet possible de repérer une cohérence entre ces différents segments et de les regrouper en une unité de récit qui est la télésérie en elle-même. Par conséquent, dans le cas de la présente recherche, le concept de texte renvoie à la télésérie *Six Feet Under* dans son entièreté. Bien qu'une analyse puisse considérer un épisode isolé en tant que texte, ce concept renvoie ici à la télésérie complète, en tant que récit unique proposant une cohérence et une unité diégétique du premier au dernier épisode.

Par ailleurs, en s'appuyant sur notre cadre épistémologique associé à l'approche herméneutique (voir chap. III), le texte doit être également défini comme étant *polysémique*, c'est-à-dire comme possédant une multitude de significations possibles, et non une seule et unique signification pour tous. Le texte sera ainsi appréhendé en tant que mise en forme structurée de discours, tout en reconnaissant comme *a priori* épistémologique important que celui-ci n'a pas une signification fixe, mais que l'interprétation varie en fonction de l'horizon du lecteur et de son bagage socioculturel.

Finalement, le concept de *texte* permet selon nous de clarifier une certaine ambiguïté concernant l'analyse dite *de contenu* et sa définition dans les ouvrages anglo-saxons. En effet, le terme plus courant d'analyse de contenu (*content analysis*) peut référer, non pas à l'analyse des discours et représentations d'un texte, mais plutôt à une approche plus quantitative et

empirique du programme, procédant par exemple à la comptabilisation de certaines représentations télévisuelles. Comme l'explique Glen Creeber (2006a): « *Strictly speaking, more empirical, quantitative and 'scientific' than other forms of textual interpretation, content analysis attempts to simply record the amount of times that a certain piece of data is seen on TV.* » (p. 32) À l'inverse, l'analyse textuelle (*textual analysis*) est davantage qualitative et a pour objectif de dévoiler la signification potentielle (Creeber, 2006a, p. 26) d'une production télévisuelle. Par conséquent, nous avons choisi d'employer le concept de *texte*, pour référer au programme télévisuel à l'étude, afin de rendre plus manifeste notre approche de celui-ci, c'est-à-dire que nous investiguerons cette production média en tant que mise en forme de discours et de représentations, et non en tant que contenu sujet à statistiques et à comptabilisation de données.

2.1.3 Représentation

La notion de représentation est centrale dans la présente recherche, puisque nous cherchons précisément à comprendre comment la mort est représentée dans *Six Feet Under*. Selon Glen Creeber (2006a), le concept de représentation signifie que toute œuvre *représente* le monde et construit un sens à travers les discours mis en place : « [...] *rather than innocently reflecting the world, television re-presents reality i.e. it constructs and articulates it from a particular perspective or point of view.* » (p. 48) En d'autres termes, le concept de représentation sous-entend que la réalité peut être présentée de multiples façons; la référence à la réalité se fait toujours à partir d'un positionnement précis, d'un point de vue particulier, lequel influence les significations qui seront colportées par l'œuvre. Abercrombie (1996) précise à ce sujet que face à l'opinion voulant que la télévision soit une fenêtre sur le monde, il faut plutôt comprendre que « *the images that appear on television are selected; they do not represent 'reality' — they represent a reality* » (p. 32). En somme, une production télévisuelle représente toujours un positionnement face à la réalité et face à la thématique abordée. Dans la présente recherche, il s'agira donc de voir quelles sont les représentations véhiculées face à la mort, c'est-à-dire les constructions de sens et le point de vue particulier qui est suggéré aux téléspectateurs face à ce sujet universel.

2.1.4 Discours

Comme mentionné précédemment, notre analyse textuelle s'attardera aux *discours* véhiculés dans notre production médiatique. En procédant à l'analyse de la représentation de la mort dans *Six Feet Under*, il s'agira ainsi surtout de comprendre comment la mort est mise en discours dans cette fiction télévisuelle.

En effet, comme l'affirme John Fiske : « *To understand both the production of programs and the production of meanings from them, we need to understand the workings of discourse.* » (1987, p. 14) Par discours, nous entendons ainsi l'organisation du langage qui est effectuée dans toute œuvre, ce qui permet de créer des représentations cohérentes et, plus généralement, un récit qui raconte une histoire. En s'attardant aux discours véhiculés dans *Six Feet Under*, nous tenterons dès lors d'analyser comment le langage est organisé et les significations qu'il colporte concernant la mort.

Par ailleurs, il est important de mentionner que l'analyse des discours s'attarde au niveau de configuration du langage qui concerne la phrase et au-delà²; l'analyse n'étudie pas des mots ou signes isolés, mais bien leur combinaison. Nous jugeons important de mettre l'accent sur le discours et la combinaison des signes, car nous cherchons à mettre en lumière, autant que faire se peut, la représentation globale de la mort qui est proposée dans la télésérie, et non une représentation isolée reflétant par exemple une démarche artistique plus personnelle à un des réalisateurs. Par conséquent, nous éviterons l'analyse d'éléments trop isolés ou non récurrents par rapport au texte entier de la télésérie³.

Plus encore, une spécificité importante de la télésérie en tant que texte est que celle-ci consiste en l'articulation de *deux* types de discours, à savoir le discours verbal et le discours

² Voir à ce propos la terminologie proposée par Fiske, 1987, p. 14.

³ L'analyse de discours rejoint ici la règle herméneutique, telle que définie par Gadamer (1996a), laquelle stipule que toute analyse d'une œuvre et de ses parties de texte doit se faire de façon à ce que « le tout [soit] compris à partir du particulier et le particulier à partir du tout » (p. 73).

visuel : « *'Discourse' forms part of a process of communication; it is possible to have both visual and verbal discourses, as in television.* » (Wilson, 1993, p. 10) De même, Fiske prend soin de préciser cet aspect multidimensionnel du terme discours : « *By extension it can cover nonverbal languages so that one can talk of the discourse of the camera or lighting.* » (1987, p. 14) Cette double articulation de discours revêt une importance considérable puisqu'elle représente une caractéristique additionnelle des textes télévisuels et cinématographiques, lesquels ne peuvent être considérés uniquement sous leur dimension verbale. Dans la présente recherche, il sera donc important de ne pas étudier seulement ce qui est *dit*, mais également ce qu'on *voit* dans la télésérie *Six Feet Under*. En ce sens, le texte particulier d'une télésérie sera appréhendé en tant que mise en forme de deux discours interdépendants : le discours verbal et le discours visuel.

Finalement, les discours présents dans un texte renvoient à des systèmes de représentation (Fiske, 1987, p. 14) qui véhiculent des significations face au thème qui est abordé. Il est effectivement très important de tenir compte de cette dimension sociale et idéologique de tout discours : « *Language, both verbal and visual, is inevitably restricted to a perspectival appropriation of the 'real'.* » (Wilson, 1993, p. 120) Par conséquent, au-delà de la dimension formelle du discours, il faut bien voir que celui-ci accole des significations à des thèmes ou sujets particuliers : « *Discourse is a language or system of representation that has developed socially in order to make and circulate a coherent set of meanings about an important topic area [...].* » (Fiske, 1987, p. 14) Par conséquent, en s'attardant aux discours d'une télésérie, il s'agira de mettre en lumière la représentation générale et la perspective adoptée face à la thématique de la mort.

2.2 Théories sur la mort

Les concepts importants de notre recherche étant désormais définis, nous résumerons maintenant les propos de théoriciens qui ont tenté de comprendre le rapport qu'entretient la société occidentale contemporaine avec la mort. Il sera ainsi question des théories de Louis-Vincent Thomas (1975, 1991, 1999, 2000, 2003), Céline Lafontaine (2008) et Luce Des

Aulniers (2009). Il sera également question de la théorie d'Isabelle Casta (2007, 2008) concernant le traitement de la thématique de la mort dans nos fictions contemporaines, ce qui nous permettra de mieux interpréter la représentation de la mort dans la téléserie à l'étude et surtout, de voir si celle-ci s'apparente aux thanatofictions habituelles décrites par cette chercheuse. Finalement, nous résumerons succinctement les propos de James P. Carse (1980), ce qui nous permettra de mieux comprendre la fonction des discours eschatologiques et spirituels qui pourraient être présents dans *Six Feet Under*.

2.2.1 La société occidentale contemporaine et la mort

Notre société semble entretenir un rapport problématique et conflictuel avec la mort, marqué entre autres par un certain déni de la finitude et un sentiment d'inconfort⁴. En d'autres termes, la mort ne semble pas harmonieusement intégrée à notre société contemporaine. Plus encore, selon Louis-Vincent Thomas, c'est une véritable « hantise et [...] refus dramatique de la mort » (1975, p. 166) que nous décelons dans la société occidentale d'aujourd'hui. L'individualisme de plus en plus exacerbé et encouragé en Occident, la disparition importante des rites entourant la mort, « la perte des valeurs religieuses, malgré tout apaisantes » (Thomas, 1991, p. 60) seraient des facteurs expliquant partiellement cette angoisse face à la finitude. Comme l'explique ce chercheur :

[...] la société occidentale d'aujourd'hui qui est soucieuse avant tout de l'accumulation des biens accélère le processus d'individualisation, abandonne l'homme à ses fantasmes mortifères et mortiphobes. Plus que jamais celui-ci rencontre douloureusement la mort, celle du proche et la sienne : ne pouvant y échapper, il la refuse; ne pouvant l'éviter, il en devient l'instrument. (1975, p. 43)

À ce sujet, un parallèle pourrait être tracé entre le nouveau mode de vie urbain et le rejet de plus en plus manifeste de la mort en Occident : « un habitat exigu (difficulté d'accompagner le mourant et de veiller le cadavre) ; [...] le rythme de vie, le travail des femmes; la famille

⁴ Au contraire, les sociétés traditionnelles ou civilisations sans machinisme « ne vivent généralement pas dans la crainte de la mort parce qu'[elles] n'accordent pas, comme l'homme d'aujourd'hui, un rôle important à l'individualisation de la personne » (Thomas, 1975, p. 151).

nucléaire qui rendent malaisée la disponibilité d'être au service de celui qui souffre ou qui va mourir » (1991, p. 60-61) auraient ainsi une influence sur notre rapport actuel au phénomène de la mort.

La mort apparaît ainsi comme une réalité dérangeante, anormale, avec laquelle notre société contemporaine a du mal à concilier. Plus encore, selon la sociologue Céline Lafontaine (2008), notre société actuelle serait véritablement une société de la *postmortalité*, en ce sens que cette dernière entretient un rapport différent à la mort où, globalement, « la question de la finitude [...] disparaît lentement de l'horizon symbolique, culturel et social, faisant de la mort une réalité cachée et déniée ou à tout le moins socialement insensée » (p. 12). Le concept de postmortalité renverrait aussi à ce désir d'aller au-delà de la mort: « La notion de postmortalité réfère plus spécifiquement à la volonté affichée de vaincre techniquement la mort, de « vivre sans vieillir », de prolonger indéfiniment la vie. » (Lafontaine, 2008, p. 14)

En effet, alors que les sociétés ont jadis tenté d'intégrer la mort dans un système de croyances plus grand (Carse, 1980), la société occidentale chercherait désormais à se départir carrément de ce phénomène, à l'éradiquer une fois pour toutes. Ainsi, devant l'impossibilité actuelle d'accepter la mort, on chercherait à la faire disparaître; la mort serait désormais perçue comme « le résultat d'une erreur de programmation au bonheur occidental » (Javeau, 2000; cité dans Lafontaine, 2008, p. 48) qu'il s'agirait de « corriger » au plus vite. La mort serait donc aujourd'hui conçue comme une *maladie* (Thomas, 1975) dont il faut tenter de se départir. Pour cette raison, l'imaginaire collectif serait aujourd'hui davantage marqué par une foi importante en la science ; celle-ci est désormais mobilisée afin de déclarer la guerre à la mort et tenter de l'éradiquer complètement. Conséquemment les fantasmes d'immortalité, jadis axés sur la croyance en un au-delà, seraient aujourd'hui tournés vers *l'ici-bas*, vers une hypothétique immortalité du corps humain suite à l'éradication totale de la mortalité par une science devenue toute-puissante :

La promesse d'une vie après la mort — d'une continuité dans l'au-delà — est au fondement de la plupart des régimes d'immortalité, et cela indépendamment des cultures et des époques. La mythologie occidentale connaît toutefois une autre voie d'accès à l'immortalité, celle de ne pas mourir du tout. (Lafontaine, 2008, p. 62)

Ce fantasme d'immortalité de l'homme dans notre société contemporaine ne serait donc, selon Lafontaine, qu'« une version laïque et scientifiisée de la quête millénaire d'atteindre l'immortalité terrestre » (2008, p. 65). Les croyances autour de la mort n'auraient donc pas disparu; seulement « l'eschatologie s'est définitivement dissoute dans la technologie » (Bauman, 1992; cité dans Lafontaine, 2008, p. 65).

2.2.2 L'escamotage de la mort et des mourants

Compte tenu de l'angoisse actuellement ressentie face à la mort, la société occidentale contemporaine aurait donc aussi tendance à effacer tous les signes qui en rappellent « l'existence » dans la sphère publique. Par conséquent, notre société actuelle *escamote* les mourants (Thomas, 2003) : les morts et agonisants sont bien souvent relégués hors des murs de la ville, proscrits, placés dans des centres hospitaliers ou de soins palliatifs, donc éloignés des vivants. Pour la même raison, le décès des vieillards est souvent vécu sous le mode de l'indifférence. Celui-ci est tu, banalisé, les morts étant encore une fois abandonnés à leur sort : « [...] si la mort escamotée c'est la *mort ailleurs, hors-langage, hors-nature, hors-chez-soi*, le défunt à son tour, obéit au même principe de *déplacement-évacuation* : il est *obscène* et proscrit, en trop et de trop. » (Thomas, 2003, p. 68). En tentant d'effacer toute trace de la mort à venir dans notre culture, notre société tenterait ainsi d'escamoter ce phénomène fondamental et d'oublier que la mort concerne chacun d'entre nous : « Escamoter la mort c'est aussi relever son caractère occasionnel et refuser de croire que nous la portons en nous, non comme infirmité ou punition, mais comme loi nécessaire de la vie dont elle assume la richesse et le renouvellement. » (Thomas, 1991, p. 52) Ainsi, tous les facteurs précédemment évoqués permettraient d'expliquer cette *coupure vie/mort* (Thomas, 1991, p. 61) perceptible dans notre société contemporaine.

2.2.3 La mort en tant que phénomène exogène

Cette attitude dénégatoire de la société occidentale contemporaine face à la mort serait également clairement perceptible dans les représentations et discours colportés à son sujet. En effet, nos représentations de la mort seraient majoritairement axées sur les *causes* de la mortalité : on tente d'identifier les facteurs mortifères (la maladie, le meurtrier, la défaillance de l'organisme, etc.) qui seraient responsables du décès. De ce fait, selon Thomas (1999), la mort est considérée comme un phénomène *exogène* à l'homme, qui vient du dehors, et qui n'est pas par conséquent de l'essence même de l'humanité :

[...] on fait de la mort quelque chose qui surgit du dehors et que l'on subit. [C'est une] conception tranquillisante puisqu'elle donne à penser qu'on ne porte pas la mort en soi ; ce n'est pas une réalité endogène ou intrinsèque mais un élément étranger qu'on peut éviter ou expulser. « *De quoi* est-il mort ? », demande-t-on, laissant entendre que la mort n'est qu'une donnée fortuite qui, pour le moment, ne me concerne pas. (p. 60)

En décomposant la mort en une série de causes (Lafontaine, 2008), la finitude est alors expliquée ; surtout, on donne à la société contemporaine l'illusion ou l'espoir de pouvoir éliminer cette dernière complètement par le contrôle de ses éléments déclencheurs. Cette volonté d'expliquer la mort par ses causes peut également être rattachée à notre tendance actuelle à « scientifier » (Thomas, 1999) la mort et à lui accoler du jargon scientifique afin de la rationaliser. En effet, cette pratique serait une autre manifestation de notre attitude dénégatoire face à la mort puisque « [l]e jargon médical la rend familière et rassurante, en fournissant une explication rationnelle. Et réduire la mort à un processus élucidé autorise tous les espoirs de la différer, de l'annuler peut-être » (Thomas, 1999, p. 59-60). La conception de la mort glisserait ainsi de la *mort ontologique* vers la « *mort accident* » (Thomas, 1975, p. 529), laquelle est d'ailleurs beaucoup moins angoissante puisqu'elle donne lieu aux espoirs de pouvoir un jour, grâce au perfectionnement constant de la technologie et de la recherche médicale, éradiquer complètement la mortalité. Par conséquent selon Thomas, ce qui se cacherait derrière ce déni actuel serait une tentative de procéder à l'éradication du statut ontologique de la mort :

La mortalité n'est pas, n'est plus un attribut nécessaire de l'homme ; la formule 'l'homme est mortel' cesse d'être un jugement synthétique à priori. L'homme meurt, c'est un constat empirique, par accident, par négligence, parce qu'il n'a pas suivi certaines prescriptions ou obéi à certaines règles, parce que la science n'a pas encore trouvé le moyen de guérir toutes les maladies et singulièrement la vieillesse... (1975, p. 392)

De plus, Lafontaine (2008) abonde dans le même sens que Thomas en expliquant que l'examen médical du cadavre et l'avènement de l'autopsie ont contribué au développement de cette logique de la causalité autour de la mort, de la déconstruction de celle-ci « en termes anatomico-cliniques » (p. 37). Par conséquent, les avancées de la science encourageraient des fantasmes d'immortalité où la mort serait rendue caduque grâce aux percées fulgurantes de la biomédecine. En somme, puisque la finitude n'est plus acceptée et de moins en moins associée à des croyances spirituelles ou à des rites symboliques, nous observerions actuellement une attitude de fuite face à celle-ci et son caractère inéluctable.

2.2.4 La mort privatisée et individualisée

Par ailleurs, la mort serait aujourd'hui individualisée et davantage privatisée. En d'autres termes, la mort ne serait plus autant un phénomène collectivement vécu, comme jadis, mais davantage un événement relégué dans la sphère intime. Parmi les causes possibles de ce changement, Lafontaine mentionne « [l]a laïcisation de la société, le vieillissement de la population, l'individualisme et le culte de la performance [qui] contribuent, à des degrés divers, au refoulement social de la mortalité » (2008, p. 13). Ainsi, les rituels funéraires tendent à se raccourcir et à se simplifier considérablement. De même le corps du défunt, en tant que signe tangible de la mort, est souvent occulté des rituels funéraires :

[...] la matérialité du corps, si exaltée dans la séduction, les cultes de l'apparence et de la productivité, tant prisée et poussée jusque dans ses retranchements avec le morbide, cette matérialité, *quand elle devient complètement épuisée*, est rejetée, voire déjetée. On refuse de plus en plus d'exposer les morts et, à l'avenant, on raccourcit le temps des funérailles. (Des Aulniers, 2009, p. 251)

Pour ces mêmes raisons, les funérailles sont de plus en plus restreintes au « cercle des intimes », celles-ci étant moins intégrées à la société :

La mort est ainsi calfeutrée dans le cercle des intimes, puisque souvent vécue comme trop dérangement pour être réaffirmée à la face du groupe et de la communauté. De cette manière, la conscience de la mort ne dépasse pas la « perte » de l'individu, elle ne lance pas dans le destin commun, non plus que dans la remise à l'heure des pendules du corps social. Volée comme expérience, elle est d'autant déréalisée. (Des Aulniers, 2009, p. 266)

Finalement, compte tenu de cette posture dénégatoire face à la mort, les comportements des gens en deuil sont souvent cachés, symptôme d'une société mal à l'aise devant les émotions qui rappellent la réalité de la finitude. Par conséquent, les pratiques funéraires contemporaines semblent être elles aussi représentatives du déni de la mort de la société occidentale (Des Aulniers, 2009; Thomas, 2003).

En somme, le rapport à la mort de la société occidentale contemporaine serait marqué par une propension au déni, un imaginaire collectif marqué par le discours bio-médical, une laïcisation, une diminution importante des rites funéraires et une privatisation de la mort et du deuil, lesquels tendent à disparaître de la sphère publique. Les théories résumées ici tracent donc le portrait d'une culture où la mort est déniée et n'est perçue que comme « une rupture, un arrachement aux êtres et aux choses façonnant l'identité individuelle » (Lafontaine, 2008, p. 27). La mort est donc représentée comme un phénomène angoissant et néantisant qui, nous l'espérons, ne nous concerne pas (Thomas, 1999).

2.2.5 La représentation de la mort dans les productions culturelles de fiction

Isabelle Casta (2007, 2008) s'est attardée au traitement de la thématique de la mort dans nos nouvelles fictions — autant romanesques que médiatiques — et a proposé une synthèse

des grandes *mythologies de la mort*⁵ (2007, 2008) de la société occidentale contemporaine. Par la notion-clé de *mythologies*, Casta réfère à « l'ensemble des récits fictifs ou semi-fictifs qui organisent un monde de représentations, et qui font accéder tel ou tel discours, image, légende, au rang de truisme ou de trope » (2007, p. 43). Par conséquent, les mythologies ou récits mis en forme concernant la mort sont intimement liés à la société qui les a créés, permettant ainsi de mieux comprendre cette dite culture.

Suite à l'étude de plusieurs romans, films et téléseries contemporains, Isabelle Casta a proposé une « typologie des figures modernes de la Mort » (2007, p. 20) et a surtout circonscrit trois grands types de récits de la mort dans notre société. Nous y retrouvons d'abord un intérêt généralisé pour la figure du tueur en série et « son corrélat le légiste » (p. 196). Ces figures récurrentes sont évidemment associées au roman criminel et aux fictions médico-légales, où prévaut surtout la représentation d'une mort *infligée*, donnée. Cette tendance forte du récit criminel et médico-légal est entre autres perceptible dans plusieurs téléseries récentes, à l'instar de *CSI* :

Nous sommes bien ici dans le secret des « experts » — c'est à dessein que je reprends ce terme, il sert en effet de titre à une célèbre série américaine, entièrement fondée sur les coutumes et les pratiques de la police scientifique [...]. La fétichisation du légiste dans les fictions contemporaines sécularise et laïcise l'ancienne dévotion et l'ancienne obéissance dues au prêtre, car l'intimité avec le corps organique des morts relève d'une pratique aussi magique et sacrificielle que technique et scientifique. (Casta, 2008, p. 37)

Qui plus est, à cause de cet accent porté sur la criminalistique et les sciences médico-légales, la scène d'autopsie devient un type de représentation de la mort récurrent dans nos fictions contemporaines : « L'importance grandissante de la police scientifique, les recherches ADN en constante expansion, le reflux de la transcendance vers l'immanence médicale, tout concourt au triomphe d'un nouveau genre : la scène d'autopsie. » (Casta, 2007, p. 38) Compte tenu des caractéristiques précédemment énumérées, ces thanatofictions contemporaines sont, toujours selon Casta (2008), grandement axées sur une représentation

⁵ L'ouvrage principal d'Isabelle Casta sur lequel s'appuie notre cadre théorique s'intitule précisément *Nouvelles mythologies de la mort* (2007).

violente de la mort, laquelle est indéniablement porteuse d'angoisse et « n'est pas exempte de voyeurisme » (p. 41).

Le second aspect important de nos nouvelles mythologies de la mort serait la présence récurrente des récits surnaturels et son « cortège des morts-vivants, ombres, spectres, zombies » (Casta, 2007, p. 196). En d'autres termes, nos fictions contemporaines accorderaient aussi une grande importance à la représentation de créatures fantastiques, horribles et mortifères, parmi lesquelles le vampire apparaît comme une figure éminemment populaire. Ces êtres fantastiques ne sont certes pas « nouveaux », mais la nouveauté est que ceux-ci sont désormais inclus dans des récits plus réalistes où leur présence était jadis impensable. En effet, les créatures fantastiques sont désormais présentes

[...] là où la tradition littéraire générique ne les attendait pas : un épisode pourtant réaliste d'une série télévisée, un bloc opératoire, un commissariat de quartier, une cité HLM... Le filmage ne permet pas toujours de savoir si nous sommes dans la conscience perturbée et subjective d'un des personnages, ou dans la monstration frontale de l'être impossible [...]. (Casta, 2007, p. 196)

Les thanatofictions contemporaines proposeraient ainsi des représentations beaucoup moins codifiées où les morts et les vivants peuvent se côtoyer beaucoup plus simplement. Il semblerait ainsi que les codes réalistes et fantastiques, jadis exclusifs, puissent être désormais librement conjugués :

[...] un fantôme qui apparaît dans une salle d'autopsie où se déroule un thriller, jusque là impeccablement théorique, ne choque ni n'étonne plus — en tout cas moins qu'avant. Les codes fantastiques et réalistes ne s'excluent plus mais s'additionnent pour tracer les contours d'un nouveau type de récit où le messianisme médical se conjugue aux interventions spectrales pour faire pièce à la mort. (Casta, 2007, p. 17)

Finalement, comme troisième récurrence, Casta a discerné une tendance à la construction de récits élaborés autour de la notion d'*heroic fantasy*, c'est-à-dire des fictions fantastiques peuplées de personnages extraordinaires et de super-héros : « [...] les silhouettes et les fracas de l'*heroic fantasy* ont fait surgir le miroitement du merveilleux, la facilitation des philtres

magiques et les affres de l'Élection forcée [...]. » (Casta, 2007, p. 196) Selon les observations de Casta, l'*heroic fantasy* impliquerait souvent la notion de *catabase*, c'est-à-dire « le voyage au pays des morts, sans retour la plupart du temps, mais exceptionnellement réversible pour quelques élus » (2008, p. 41). Ces fictions fantastiques auraient ainsi comme caractéristique importante ce pouvoir des protagonistes face à la mort, alors que ces derniers peuvent transcender la frontière mort/vie en ressuscitant, en réanimant d'autres gens ou en communiquant avec les défunts.

Suite à son étude approfondie de nos nouvelles fictions, Casta a pu conclure que la mort y est souvent représentée de manière violente :

L'œuvre criminelle peut, pour moi, recouvrir de nombreuses occurrences, se parer de visages méconnaissables ou en tout cas méconnus, voisiner l'aliénation et confronter l'horreur et la pornographie ; elle est une cependant, car elle se recentre autour de la mort violente, subie ou infligée, de la souffrance et de la désespérance. Ses harmoniques sombres s'étendent jusqu'aux lointains, cannibalisme, vampirisme, nécrophilie... (2008, p. 34)

La mort dans nos fictions contemporaines serait donc habituellement subie, infligée et brutale. Qui plus est, Casta remarque une autre tendance prédominante dans nos nouvelles thanatofictions, à savoir l'hyperréalisme des scènes, une attention accrue portée sur le cadavre, le tout doublé d'un besoin fictionnel de technicité. Les nouvelles fictions ne se contenteraient donc plus de parler de la mort ou de suivre un enquêteur. En effet, les nouvelles mythologies scrutent le corps des défunts et s'attardent à fournir des descriptions détaillées autour de la représentation de la mort : « [...] il me semble discerner des constellations d'images qui n'existaient pas ou existaient peu. Entre autres, la littérature de dissection, la prégnance du médico-légal, la crudité des descriptions non plus sexuelles mais macabres [...]. » (Casta, 2007, p. 21) En d'autres termes, la représentation de la mort serait souvent tournée vers la *nécropsie* (Casta, 2007, p. 29), c'est-à-dire une investigation approfondie et hyperréaliste du corps des morts. Cette représentation hyperréaliste du corps *post mortem* est quasi sans limite : « Les anciens tabous se sont retournés comme un gant, laissant le champ libre à l'exhibition, à l'obscène, au *gore*, au *trash*. » (Casta, 2007, p. 17) En

somme, une représentation hyperréaliste et violente de la mort serait perceptible dans nos mythologies en général, étant autant l'apanage des auteurs de romans que des cinéastes ou des créateurs télévisuels.

Il serait possible de voir dans cette tendance à la « surcadavérisation » des fictions médiatiques » (Lardellier, 2005, p. 32) et de nos fictions en général une réponse au tabou d'aujourd'hui face au cadavre et sa disparition progressive de la sphère sociale : « Jamais les corps des défunts « réels » n'ont été si promptement occultés, mais jamais on n'a aussi longuement scruté, décrit, envisagé le cadavre des victimes [...] » (Casta, 2007, p. 96) Cette attention accrue dévolue aux dépouilles dans nos fictions contemporaines pourrait peut-être venir répondre à un besoin d'entrer en contact avec la mort, de la démystifier, de vivre un « sentiment d'initiation à l'horreur, à l'obscène maîtrisé » (Casta, 2008, p. 37).

En somme, les mythologies occidentales contemporaines seraient représentatives de notre culture et de nos croyances ; on y retrouve en effet un attrait particulier pour des récits réalistes axés sur les recherches médico-légales ainsi qu'une prédilection pour les récits fantastiques de tous ordres. Conséquemment, ces mythologies de la mort témoigneraient autant de « la confiance hypertrophiée que nous manifestons envers la technique, la médecine toute-puissante, le discours scientifique en général [...] [que de] l'espérance violente, irrationnelle, en une vie après la mort, pour nous et les nôtres » (Casta, 2007, p. 23).

2.2.6 Les représentations morbides

Les précédentes observations d'Isabelle Casta concernant la surenchère de représentations *gore* et « l'hyperréalisme suffocant » (2007, p. 40) de nos fictions contemporaines rejoignent les propos de Luce Des Aulniers (2009) et sa réflexion sur nos représentations contemporaines de la mort. En effet, celles-ci seraient majoritairement morbides, représentatives en cela de notre attitude dénégatoire face au phénomène de la mort.

À ce sujet, il importe tout d'abord de faire la distinction entre les notions de « macabre » et de « morbide ». En effet, ces deux qualificatifs ont des significations très différentes. Par conséquent, la confusion qui règne aujourd'hui entre ces deux termes serait elle-même symptomatique de notre malaise généralisé face à la mort : « [...] ce qui est associé à la mort est non seulement dit « macabre » mais ce macabre est jugé péjorativement. L'évocation du terme « macabre », dès lors connoté hypernégativement, vient alors légitimer le déni de la mort ou son « hypoconsidération ». » (Des Aulniers, 2009, p. 169) Ainsi, les représentations macabres et morbides abordent certes toutes deux le sujet de la mort, mais celles qualifiées de macabres seraient davantage positives. En effet, le macabre renvoie à des représentations beaucoup moins limitatives qui offriraient « à ressentir autant qu'à réfléchir » (Des Aulniers, 2009, p. 173) devant le sujet de la mort. Comme l'explique Des Aulniers (2009) :

[...] le **macabre**, et plus particulièrement l'art macabre, demeure l'un des fruits de la différenciation, dans la mesure où il contribue au maintien et à l'enrichissement des formes créatives qui signent la résistance à la mort-néant. L'imaginaire issu du macabre tisse et retisse un usage original des motifs symboliques relatifs à la mort et au temps, qui dès lors inscrivent dans une histoire. [...] Il se saisit du vide non pas comme d'un néant à combler compulsivement par une surenchère de signes, mais plutôt comme un espace traversé par une tension assumée et nourrie d'une ampleur symbolique à partager. (p. 169)

Au contraire, une représentation morbide axerait principalement sur l'affect et viserait une réaction viscérale de la part du spectateur. Les réflexions plus profondes sur le phénomène de la finitude seraient dès lors occultées, au profit d'une hypermonstration de la matérialité de la mort. Selon Des Aulniers, le morbide prédominerait aujourd'hui dans les discours et les images que nous articulons autour de la mort. Qui plus est, ce morbide privilégie le degré zéro, c'est-à-dire qu'il n'y a « pas de métaphorisations, ni de représentations indirectes, pas plus que de transpositions, d'allusions, d'évocations. » (Des Aulniers, 2009, p. 190) Le corps des morts apparaît ainsi comme le symbole quasi univoque de notre représentation de ce phénomène, un des seuls objets de nos discours sur la mort.

Rejoignant ici les propos de Casta (2007, 2008), Des Aulniers fait remarquer que nos représentations s'attardent sur les traces de la mort sur le corps, lesquelles sont associées à une mort destructrice ruinant notre corporalité et notre individualité :

[...] l'accent est mis sur une nudité mettant en relief les signes de la décrépitude, en exact contrepoids à l'esthétisme du culte de l'apparence. [...] Ce dévoilement de drapés, plis et boursouflures, de conformations et colorations diverses, ne serait pas morbide s'il ne se présentait comme LA vérité qui se pavane, débordante des « humeurs » corporelles [...]. Autrement dit, la nudité révélant toutes sortes d'imperfections n'est pas forcément morbide, quand, en contexte de cette défaillance, on perçoit le désir de dépouillement de sa toute-puissance narcissique et non pas essentiellement « ruine de surface » fouillée sans ménagement. (Des Aulniers, 2009, p. 191)

En d'autres termes, dans une représentation dite morbide, le corps prend toute la place et nos discours tentent de « débusquer sans ménagements toute trace physique de désintégration, ne laissant de place qu'à la mort » (Des Aulniers, 2009, p. 181). Le morbide tenterait donc surtout d'émouvoir, de *frapper* l'esprit des gens, de choquer les sensibilités. Dès lors, ce qui transparaît à travers un tel type de représentation, c'est l'angoisse ressentie face à la mort, conçue seulement comme désintégration, néantisation :

On compose sur la décomposition, des giclées de pourriture sur un tableau, allant aux morts-vivants d'une cinématographie qui se situe entre la science-fiction et le cinéma populaire. La dégradation-désintégration qu'entraîne toute mort prend ici le devant de la scène. [...] Cette représentation s'appuie sur la peur viscérale, voire l'horreur angoissée de la pourriture, en tant que signe incontournable de l'effacement et de la disparition de l'individualité. Devant le néant, le morbide riposte par une surcharge de nihilisme, ce qui étend l'empire du chaos et du néant. (Des Aulniers, 2009, p. 193)

En somme la représentation de la mort, selon ses modalités particulières, pourra être qualifiée de macabre ou de morbide. À ce sujet, Des Aulniers (2009) résume ainsi les critères permettant de discerner le macabre du morbide : « En quoi l'image que l'on voit projette-t-elle dans le temps, individuel et collectif? Et en quoi l'image perçue joue-t-elle à la fois sur le clavier de l'émotion et sur celui de la pensée? » (p. 173)

Selon Des Aulniers et Casta, le constat s'impose donc que nos représentations contemporaines de la mort sont majoritairement morbides, « crispé[es] sur un corps déshumanisé » (Des Aulniers, 2009, p. 166). De ce fait, nos représentations nient la réalité de la mort en ne reconnaissant pas la complexité de ce phénomène. Qui plus est, l'hypermonstration du cadavre implique une représentation violente où la mort est surtout perçue comme agression. Ainsi, c'est la mort simple, phénomène universel, qui est déniée :

L'enjeu du néotabou se résume ainsi : hypermontrer la mort spectacularisée et dans le même temps, hypomontrer les mécanismes, justement délibérément mis au secret des mises à mort, et aussi occulter la mort qui survient simplement, la mort simple. Et ceci, pour éviter plus ou moins consciemment d'affronter le caractère révolutionnaire de la dialectique vie-mort. (Des Aulniers, 2009, p. 201)

En définitive, selon les théories précédemment résumées, il apparaît important de s'attarder à la teneur de nos discours actuels sur la mort et à leur véritable signification. Il s'agit ainsi de déterminer si les productions culturelles contemporaines permettent de prendre la mort en compte ou si celles-ci tentent plutôt de la nier dans ses véritables fondements.

2.2.7 Le déni de la mort dans la société occidentale contemporaine

En résumé, les théories étudiées concernant le rapport de l'homme contemporain à la mort ont ainsi fait ressortir le *déni* et l'angoisse de celui-ci face au phénomène de la finitude. Toutefois, la notion de déni doit ici être entendue comme un refus d'accepter le statut ontologique de la mort, et non comme une absence totale de discours face à celle-ci. Il serait d'ailleurs erroné, selon le sociologue Tony Walter (1994), de dire que nous ne parlons jamais de la mort aujourd'hui puisqu'au contraire, ce sujet semble actuellement dans une véritable période de *renaissance* et que le nombre d'ouvrages consacrés à cette thématique ne cesse d'augmenter⁶. Par ailleurs, comme le mentionne Isabelle Casta (2008), les *thanatofictions* « dominant l'imaginaire contemporain » (p. 33); ainsi en est-il des œuvres criminelles, des fictions médico-légales et des récits fantastiques où la mort est omniprésente. Toutefois, ces

⁶ À ce sujet, lire: Walter, Tony. 1994. *The Revival of Death*. New York: Routledge, 228 p.

types de représentations de la mort seraient « porteurs d'angoisse » (Casta, 2008, p. 37) car souvent « ancré[s] dans un réel extraordinaire de violence patente ou latente » (2008, p. 38), on y met l'accent sur le caractère accidentel et occasionnel (Thomas, 1991, p. 52) de la mort, évitant ainsi un traitement de cette thématique qui en relèverait le caractère universel. Par conséquent, l'utilisation du concept de *déni de la mort* permet de signifier que la finitude n'est pas habituellement abordée dans toute sa polyvalence et son universalité, mais plutôt restreinte à son occurrence accidentelle, ce qui renvoie à un déni de la mort en tant qu'essence de l'homme.

2.2.8 La dimension eschatologique des discours sur la mort

La représentation de la mort implique aussi souvent un discours eschatologique, lequel tente d'expliquer l'avenir de la personne, de l'être ou de l'existant (Thomas, 1975) suite à l'événement mortel : « La mort apparaît bien comme *séparation dans/de la personne*; elle pose également le problème de l'anéantissement ou de la survie du moi. Mais sous quelle forme? » (Thomas, 1975, p. 208) Des croyances religieuses, spirituelles et métaphysiques peuvent ainsi être convoquées afin de donner une explication face à la mort.

À ce sujet, le psychanalyste Ernest Becker (1973) affirme que la religion ou l'adhésion à des croyances spirituelles permet à l'être humain de transcender sa peur de la mort, de le débarrasser de son sentiment de limitation, de n'être qu'un être-créature voué à la désintégration. C'est donc une défense de l'homme face à l'angoisse de mort. Ainsi, sans toutefois se prononcer concernant la véracité des croyances émises, on peut néanmoins y voir un certain déni de la mort ou une façon pour l'homme de s'émanciper face à cette échéance angoissante et de « résoudre » (Becker, 1973, p. 203) ce problème en lui accolant un sens.

Comme il fut mentionné précédemment, selon James P. Carse (1980), la mort doit être d'abord conçue comme une séparation définitive entre les êtres humains (1980, p. 4). Par conséquent, lorsque la mort survient, nous n'expérimentons pas celle-ci en tant que telle,

mais bien plutôt la discontinuité, la rupture radicale dans notre existence : « [...] *death confronts us wherever we experience a radical threat to the continuity of our existence.* » (Carse, 1980, p. 7) Carse présente ainsi la mort comme la discontinuité absolue, puisque l'existence est fondamentalement vécue sur le mode de la continuité. Face à cette discontinuité de la mort — et quoique les différences entre les multiples croyances et religions soient très grandes — la stratégie de tout discours eschatologique est de proposer une explication qui repositionne la mort dans une continuité beaucoup plus grande. En d'autres termes, chaque discours eschatologique, chaque croyance spirituelle cherche à expliquer la mort en tant que continuité, et non en tant que rupture absolue où rien ne succède à l'événement mortel :

«Whatever the agency of death, the strategy is always to go elsewhere with life, to reach for a higher willfulness that cannot be undone by the power of death. [...] Since death is a power, what one achieves is not the elimination of death —it will not be compromised—but a higher form of freedom capable of establishing its continuity regardless of death. [...] What first appears as the willful destroyer of meaning in human existence comes to be seen as the very point of access to a more durable meaning, one that can embrace all forms of meaninglessness in itself.» (Carse, 1980, p. 8-9)

Chaque croyance possède donc sa propre explication face à la mort ainsi que sa représentation particulière de la continuité dans laquelle celle-ci s'inscrit. Par conséquent, l'usage d'un discours eschatologique ou spirituel et la formulation de croyances précises concernant la mort permettent de mettre en place un réseau de signification où l'événement mortel n'apparaît plus comme la discontinuité ultime de toute existence individuelle.

2.3 Questions et objectifs spécifiques de recherche

Suite à la présentation de notre cadre théorique, certaines sous-questions ont été formulées, lesquelles nous permettront de mieux interpréter la représentation de la mort et ses significations dans la télésérie *Six Feet Under*. Ainsi, en tenant compte du cadre théorique précédemment développé, notre analyse tentera de répondre aux sous-questions suivantes :

Comment la mort est-elle conçue à travers le récit et la structure narrative de Six Feet Under?

Afin de procéder à une analyse valide et pertinente de la télésérie *Six Feet Under*, il sera important de procéder tout d'abord à un résumé de son récit et à une mise en évidence des récurrences narratives entre les épisodes. Nous tenterons ainsi de comprendre et d'interpréter la façon dont la mort est intégrée au récit de l'émission et à sa structure narrative. Plus encore, nous tenterons de déterminer comment la mort est globalement représentée et conçue dans cette télésérie en nous référant à certaines notions clés de notre cadre théorique. Ainsi, la mort est-elle conçue comme un accident (Thomas, 1975 ; Dastur, 1994), comme une *maladie* (Thomas, 1975)? La mort est-elle déniée (Thomas, 1975; Lafontaine, 2008) ou reconnue? Est-elle davantage représentée en tant que phénomène intrinsèque ou en tant que phénomène extrinsèque à l'homme (Thomas, 1999), en tant que phénomène isolé ou universel ?

Plus encore, perçoit-on une *coupure vie/mort* (Thomas, 1991, p. 60) dans le récit de la télésérie? La mort semble-t-elle être combattue et refusée (Lafontaine, 2008) ou, au contraire, semble-t-elle être intégrée plus harmonieusement à l'existence des protagonistes? En somme, en tentant de comprendre comment la mort est intégrée et abordée dans le récit global et la structure narrative de *Six Feet Under*, nous pourrions vérifier si cette thématique y est représentée et conçue de la même façon que dans la majorité des discours de notre société occidentale contemporaine.

Comment la mort est-elle représentée à travers le discours visuel de la télésérie ?

Pour répondre à cette question, nous analyserons la représentation visuelle de la mort dans *Six Feet Under*. Nous vérifierons particulièrement si le cadavre est montré à l'écran et si oui, comment cela est fait et à quelle fréquence. Évidemment, lors de notre analyse, il sera impératif de s'attarder également au discours verbal de la télésérie ; toutefois, considérant la tendance actuelle à l'hyperreprésentation visuelle du cadavre dans les fictions, il nous

apparaît important de porter une attention toute particulière à la manière dont *Six Feet Under* montre la mort et les morts à l'écran. Ainsi, nous pourrions vérifier si la représentation visuelle de la mort dans cette télésérie s'apparente à celle véhiculée dans plusieurs autres fictions contemporaines.

Quelles sont les formes du mourir présentes dans Six Feet Under ?

Puisque la télésérie *Six Feet Under* s'attarde à la mort de plusieurs protagonistes et à leur prise en charge par la maison funéraire des Fisher, le mourir de certaines gens sera probablement représenté. En effet, comme l'explique à ce sujet Françoise Dastur : « [...] le mort, pour devenir ce qu'il est, a dû passer par le terrible seuil du « mourir » [...]. » (1994, p. 65) Si le moment insigne du mourir est représenté dans cette télésérie, il sera donc intéressant de vérifier quels types de mort sont mis en scène. Par la même occasion, nous pourrions vérifier si la mort n'y est associée qu'à des accidents et à des circonstances violentes, ce qui semble être une tendance prédominante de nos fictions contemporaines (Thomas, 1999 ; Casta, 2007, 2008 ; Des Aulniers, 2009).

Comment la télésérie représente-t-elle l'attitude des Américains d'aujourd'hui face à la mort ?

Comme il fut mentionné dans la problématique, le récit de la télésérie *Six Feet Under* permet l'inclusion de plusieurs scènes présentant les traditions funéraires des Américains et leurs comportements en situation de deuil. Par conséquent, il nous apparaît intéressant de vérifier comment cette télésérie représente globalement le rapport de la société américaine contemporaine à la mort. Plus encore, en analysant l'attitude qui y est représentée face à la mort, nous tenterons de vérifier si le rapport problématique à la finitude, tant décrié par plusieurs chercheurs (Thomas, 1975, 1991, 1999, 2000, 2003 ; Lafontaine, 2008 ; Des Aulniers, 2009), est également perceptible dans cette fiction télévisuelle.

La télésérie présente-t-elle un discours eschatologique ou spirituel face à la mort ?

Compte tenu du mouvement important de diversification culturelle aux États-Unis et de la disparition progressive des valeurs religieuses dans les grandes sociétés occidentales, il nous semble intéressant de vérifier si le sujet de la mort dans *Six Feet Under* s'accompagne d'interrogations et de discours à teneur eschatologique et spirituelle. Ainsi, de manière générale, cherche-t-on dans cette télésérie à accoler un sens à la mort, à l'inclure dans une continuité plus grande (Carse, 1980) ? À ce sujet, les propos de James P. Carse (1980) nous aideront à formuler une compréhension plus juste des discours religieux ou spirituels qui pourraient être présents dans *Six Feet Under*.

La télésérie Six Feet Under peut-elle être intégrée à la typologie des fictions sur la mort proposée par Isabelle Casta (2007, 2008) ?

La théorie d'Isabelle Casta, résumée dans le présent chapitre, proposait une typologie des grands aspects de nos mythologies contemporaines de la mort. Par conséquent, une fois notre interprétation de *Six Feet Under* effectuée, nous vérifierons si la représentation générale de la mort dans cette télésérie coïncide avec celle habituellement proposée dans nos fictions contemporaines. Par conséquent, notre analyse de *Six Feet Under* pourra soit corroborer la théorie proposée par Isabelle Casta, soit aider à la compléter en y apportant de nouvelles perspectives concernant la représentation de la mort dans les fictions américaines contemporaines.

La représentation de la mort dans Six Feet Under peut-elle être qualifiée de morbide ou de macabre ?

Une telle sous-question nous permettra finalement de mieux comprendre la signification de la représentation générale de la mort dans *Six Feet Under*. En effet, comme le rappelle

Luce Des Aulniers, les discours sur la mort peuvent nier ce phénomène ou au contraire l'intégrer (2009, p. 159) ; ces discours peuvent donc être plus utiles et positifs ou, au contraire, renforcer le malaise préexistant dans la société face à la finitude. Dès lors, en tentant de déterminer si la télésérie *Six Feet Under* relève davantage du macabre ou du morbide, nous pourrons mieux juger de la teneur de la représentation de la mort dans cette télésérie. Qui plus est, compte tenu du rôle d'éducation et de formation que peuvent revêtir nos fictions médiatiques contemporaines (voir sect. 1.6.1), nous tenterons de vérifier si la représentation de la mort dans *Six Feet Under* est davantage positive ou négative et si cette télésérie peut aider à une meilleure prise en compte du phénomène de la mort.

Par ailleurs, compte tenu de la nature qualitative de cette recherche et de sa visée compréhensive, nous avons jugé préférable de ne pas formuler d'hypothèses concernant les résultats de notre analyse de *Six Feet Under*. En effet, même si notre cadre théorique a mis en évidence les caractéristiques habituellement inhérentes à nos fictions contemporaines, il demeure néanmoins très difficile de préjuger de la représentation de la mort qui sera faite dans une autre télésérie, compte tenu de la complexité et de l'étendue d'un tel contenu. Par conséquent, nous jugeons préférable de ne pas proposer d'hypothèses afin de ne pas infléchir notre interprétation. Le cadre théorique précédemment présenté nous aidera donc à mieux interpréter le contenu de la télésérie *Six Feet Under* et les significations de sa représentation de la mort, sans toutefois qu'il soit possible, à ce stade de notre recherche, de présumer que la représentation de la mort coïncidera avec celle qui fut résumée par plusieurs chercheurs.

Le cadre théorique étant maintenant résumé, nous présenterons dans le chapitre suivant l'approche herméneutique et les éléments méthodologiques qui guideront notre analyse textuelle de la télésérie *Six Feet Under*.

CHAPITRE III

MÉTHODE DE RECHERCHE

Dans le chapitre précédent, nous avons défini les concepts centraux de notre recherche et présenté les résultats des travaux de plusieurs chercheurs concernant la place et le sens accolé à la mort dans notre société occidentale contemporaine. Ces théories serviront de base à notre interprétation de *Six Feet Under*.

Dans le présent chapitre, nous présenterons l'approche privilégiée pour notre analyse : l'approche herméneutique. Pour ce faire, les conclusions de certains chercheurs concernant la pratique actuelle d'analyse de contenu seront d'abord résumées, puisque ces dernières ont motivé notre choix de préconiser l'approche herméneutique pour l'étude d'une télésérie. Il sera ensuite question de l'approche herméneutique priorisée et de ses bases méthodologiques. Finalement, nous présenterons concrètement notre démarche d'analyse inspirée de la méthode d'interprétation herméneutique de John B. Thompson (1987). Nous tenterons par ailleurs de démontrer en quoi l'herméneutique peut s'avérer utile pour l'analyse de productions médiatiques à l'instar d'une télésérie.

3.1 Type de recherche et approche sélectionnée

Afin de répondre à notre question centrale de recherche, à savoir comment la mort est représentée dans la télésérie *Six Feet Under*, nous procéderons à une analyse de contenu, plus précisément à une analyse textuelle de type qualitatif afin d'investiguer et d'interpréter notre corpus central de recherche de manière approfondie. En effet, afin de bien comprendre la représentation de la mort véhiculée dans cette télésérie, notre recherche adoptera une posture épistémologique interprétative. Par conséquent, notre méthodologie s'appuiera sur l'approche

herméneutique, approche interprétative inspirée principalement des travaux de Paul Ricœur (1986) et Hans Georg Gadamer (1996a, 1996b, 2004, 2005), laquelle permettra de procéder convenablement à l'analyse et à l'interprétation de la télésérie. Plus encore, afin de baliser quelque peu notre démarche d'analyse des données, nous nous inspirerons de la méthode dite « herméneutique » de John B. Thompson, laquelle s'appuie directement sur les écrits de Paul Ricœur, Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas et sur les présupposés de l'herméneutique contemporaine. Cette « herméneutique des profondeurs » (Thompson, 1987, p. 17) propose un cadre de travail qui peut, à notre avis, servir en tant que méthode *flexible* pour l'analyse d'une télésérie.

3.1.1 Le paradigme poststructuraliste et la redéfinition de la relation texte-spectateur

L'ancrage épistémologique de ce mémoire s'appuie sur des recherches préliminaires concernant l'état actuel de l'analyse textuelle en communication. Par conséquent, avant de présenter concrètement l'herméneutique que nous avons priorisée en tant qu'approche interprétative, il importe selon nous de resituer celle-ci dans son paradigme communicationnel afin de bien justifier l'utilité que cette approche peut receler pour l'étude des productions télévisuelles contemporaines.

Selon Glen Creeber, l'analyse textuelle axée sur la forme, le contenu et les représentations (2006a, p. 6) d'une œuvre a été sévèrement remise en doute, particulièrement suite à l'avènement des études empiriques et d'audience durant les années 1980. En effet, certains ouvrages majeurs en études télévisuelles ont commencé à aborder la question de la réception d'une œuvre et surtout, à revendiquer le fait que l'audience est toujours active et participe donc à la construction du sens du programme regardé. Cette « révolution de l'audience » (Creeber, 2006b, p. 82) a eu un impact considérable sur la pratique de l'analyse textuelle dans le domaine des études télévisuelles (Creeber, 2006b, p. 82). Ainsi, la critique principale adressée à la recherche textuelle par les chercheurs empiristes portait sur la possibilité d'arriver à une quelconque validité scientifique en investiguant le texte. Toutefois, à notre avis, le véritable objet de cette critique n'était pas l'analyse des productions

télévisuelles en elles-mêmes, mais plutôt le paradigme qui sous-tendait ces recherches antérieures et orientait le point de vue des chercheurs face au texte : le structuralisme.

Selon Glen Creeber (2006a), le structuralisme peut être sommairement défini comme un paradigme cherchant à imposer une approche plus « scientifique » du texte et surtout, cherchant à interpréter et mettre à jour le sens d'une œuvre : « *Less concerned with cultural value it [structuralism] focused on popular culture, applying a more rigorous ('semi-scientific') approach to the text [...]. It was eventually criticised for being too prescriptive i.e. 'this is the only (or true) meaning of a text' (sometimes known as 'the tyranny of the text').* » (p. 37) En d'autres termes, les analyses dites structuralistes postulaient implicitement qu'un texte n'a qu'un seul sens, une seule bonne interprétation pouvant être révélée par une analyse rigoureuse et méthodique; selon une telle vision du rapport texte-spectateur, toute lecture divergente serait jugée inexacte ou à tout le moins différente de la lecture préférentielle pouvant être faite de cette œuvre.

Au contraire, l'avènement des études d'audience et de réception a démontré qu'il existe maintes différences entre les perspectives cognitives des spectateurs et celles du programme en lui-même (Wilson, 1993, p. 2); tout spectateur possède son propre bagage culturel, lequel a une incidence sur l'interprétation d'un texte. En d'autres termes, tout spectateur fait partie d'un vaste et complexe réseau d'appartenances, que celles-ci soient reliées au sexe, à la classe sociale, à la génération, à la race (Wilson, 1993, p. 1), etc. Le bagage culturel, l'identité ainsi que le contexte de réception agissent donc sur la construction de sens qui est opérée par le spectateur. Par conséquent, le sens du texte dépend de « codes de perception » que ce dernier ne peut contrôler (De Certeau, 1984; cité dans Wilson, 1993, p. 2).

Ainsi, un des problèmes principaux du structuralisme serait donc sa compréhension de l'acte d'interprétation comme étant complètement passif, acritique et surtout, concordant avec le sens d'une œuvre. La possibilité pour le spectateur de participer à la construction du sens semblait ainsi occultée par ce paradigme, rendant la pratique de l'analyse textuelle très autoritaire, limitative et irréaliste face à la signification d'une production-média.

Devant un tel mouvement de discrédit de l'analyse de contenu, l'avènement du *poststructuralisme* a aidé à modifier la pratique de l'analyse textuelle et a donc permis de la réhabiliter en tant que champ de recherche des études médiatiques. En effet selon Creeber (2006a), le poststructuralisme analyse certes un texte, mais en reconnaissant comme *a priori* fondamental la *pluralité de sens* (p. 28) que celui-ci contient. En d'autres termes, l'analyse poststructuraliste conçoit comme un *a priori* épistémologique incontournable que tout texte, quelle que soit sa nature, est polysémique (Wilson, 1993, p. 4)) ; par conséquent une interprétation, aussi rigoureuse et approfondie soit-elle, ne peut pas épuiser la signification possible de l'œuvre et ne doit pas prétendre être la seule explication valable de cette dernière. Comme l'explique Creeber : « *So, rather than prescribing a rigid or fixed meaning to a text, contemporary textual analysis tends to explore the playfulness and open-ended textures of textual meaning.* » (2006a, p. 34)

Plus encore, les théories poststructuralistes considèrent qu'un texte est toujours un produit de l'interprétation (Creeber, 2006a, p.28); étant donné la nature polysémique de tout texte, sa signification est indissociable de la construction de sens, c'est-à-dire de l'interprétation qui en est faite par un spectateur. L'acte final de lecture par le récepteur permet ainsi de fixer le sens de l'œuvre, de lui attribuer une signification. La reconnaissance de cette pluralité de lectures possibles d'une même œuvre permet donc de tenir compte de l'ancrage des spectateurs dans une réalité et un contexte culturel particuliers qui entrent dans le processus de sémiologie opéré par ceux-ci. L'horizon personnel du spectateur n'est donc plus conçu comme un obstacle à l'interprétation adéquate du texte, mais comme un élément constitutif du sens ne pouvant être occulté : « *Real 'readers' (viewers) arrive at the text (film or television programme) equipped with their own knowledge and accounts of experience, and can use them not only to produce new interpretations but to resist the text's 'positioning'.* » (Wilson, 1993, p.2)

Par conséquent, le paradigme poststructuraliste sur lequel se fonde la présente recherche reconnaît la pertinence de l'analyse textuelle des productions culturelles, mais exige que l'interprétation qui sera faite par le chercheur ne s'impose pas en tant que seule interprétation possible du corpus. De même, en insistant sur le fait que le sens d'un texte est déterminé par

la dimension appropriative (Wilson, 1993) de l'interprétation, le paradigme poststructuraliste sous-entend que le chercheur est lui aussi un spectateur analysant et interprétant la production médiatique en fonction de son propre bagage culturel. Toute interprétation d'un texte est tributaire des « codes de perception » (De Certeau; cité dans Wilson, 1993, p.2) d'un spectateur et est donc *située*.

En somme, une recherche ancrée dans le paradigme poststructuraliste tente, par une analyse rigoureuse, de mettre à jour certaines significations de l'œuvre, tout en reconnaissant néanmoins l'*ouverture* du texte, sa polysémie et ses autres interprétations possibles. L'herméneutique contemporaine s'inscrit directement dans ce paradigme de recherche ; en tant qu'approche interprétative des textes, elle permet selon nous de bien analyser une télésérie, à travers une révision phénoménologique de l'analyse des productions-média (Wilson, 1993, p. 4). En d'autres termes, une approche herméneutique tentera toujours de procéder à une analyse minutieuse de la production culturelle choisie, mais tout en reconnaissant que la lecture qui en est faite est indissociable du spectateur qui l'accomplit ; par conséquent, d'autres interprétations pourraient également être valides (Thompson, 1987). Dans le cas concret d'une télésérie, il serait donc tout à fait possible que d'autres téléspectateurs ou d'autres chercheurs interprètent différemment la même production télévisuelle, y voient d'autres choses, y convoquent un bagage culturel différent, et cette autre lecture — si bien menée et justifiée — serait également valable.

Suite à ces éclaircissements, l'herméneutique contemporaine et ses bases méthodologiques seront maintenant résumées. Cette présentation de l'« herméneutique poststructuraliste » (Wilson, 1993) nous permettra de bien expliquer l'approche qui sera priorisée pour l'analyse subséquente de notre corpus central de recherche, à savoir la télésérie *Six Feet Under*.

3.2 L'herméneutique

L'herméneutique contemporaine, théorisée entre autres par Paul Ricœur et Hans-Georg Gadamer, nous servira d'approche pour les besoins de notre étude de la télésérie *Six Feet Under*. Définie globalement comme « l'art de comprendre » (Gadamer, 2004, p. 216) adéquatement une œuvre ou comme une « compétence interprétative » (Létourneau, 2001, p. 136), l'herméneutique permet à notre avis de bien concevoir une production culturelle et la façon dont celle-ci peut être interprétée par un chercheur. Ainsi, l'herméneutique a entre autres mis au point des règles concernant l'interprétation d'un texte (Geisler, 1985, p. 72) et ce sont sur ces règles précises que nous nous baserons dans la présente recherche afin de procéder à une analyse significative de l'œuvre entière que représente *Six Feet Under*.

L'herméneutique contemporaine rejoint tout d'abord le paradigme poststructuraliste par sa reconnaissance de toute œuvre comme étant polysémique. La théorie herméneutique accorde en effet une attention particulière à la situation du spectateur lors de la réception d'une œuvre : indéniablement toute personne a un vécu particulier, une existence qui précède et accompagne tout acte de *lecture*. C'est ce que l'herméneutique rend explicite à travers la notion centrale du monde vécu du lecteur, c'est-à-dire l'« expérience du monde effectivement éprouvée » (Gadamer, 2005, p. 133) qui vient orienter l'acte d'interprétation de toute personne. Selon Tony Wilson, le monde vécu du spectateur correspond à son expérience existentielle, ses connaissances, ses croyances : « [...] a viewer's 'life-world' [is] his or her familiar, everyday beliefs, action and experience. » (1993, p. 193) Par conséquent, il est fondamental de reconnaître que toute activité herméneutique est indissociable de la personne qui l'accomplit. Comme l'affirme à ce sujet Jean Grondin : « *The practical horizon of the lived world (Lebenswelt) indicates the point of departure and the point of arrival of hermeneutical activity.* » (cité dans Wilson, 1993, p. 5)

Tout homme reçoit ainsi une culture particulière constituée de connaissances, de stratégies identitaires et d'un certain rapport au monde. Tout spectateur est donc ancré dans une société singulière, laquelle a déployé un horizon de compréhension (Wilson, 1993)

permettant à ses habitants de partager une compréhension de base du monde dans lequel ils vivent et de pouvoir expérimenter ce dernier et s'y familiariser (Wilson, 1993), c'est-à-dire y acquérir une aisance et des connaissances qui leur permettront d'évoluer dans ce monde : « *Horizons structure and guide subjective perception, functioning as a central aspect of the individual's engaging with the world.* » (Wilson, 1993, p. 16)

Cette notion centrale du « monde de la vie » signifie qu'un spectateur ne peut aucunement faire *tabula rasa* (Grondin, 2008, p. 39) au moment de recevoir et interpréter un texte; ce dernier possède au contraire son propre horizon de compréhension qui vient infléchir la construction de sens qu'il pourra faire au moment de l'interprétation. Tout comme l'explique Wilson (1993) : « *Reading is always from a pre-existing point of view. Understanding cannot disengage itself from the presuppositions of the reader or investigator, somehow adopting in their place those of the subject within the text. In reading we are always in prior possession of a horizon [...].* » (p. 47) Selon Tony Wilson, il y a donc toujours *négociation* du sens entre le texte et son récepteur : « *The meaning of the television text, [...] like that of spoken discourse, is established through negotiation between recipient and source of the meanings involved, often in the context of other discursive information [...].* » (1993, p. 36) L'herméneutique reconnaît ainsi que toute interprétation d'une œuvre est indissociable de la personne qui la fait et qu'incidemment, tout spectateur est *actif* au moment de lire ou visionner cette dernière. Tout comme l'affirme Gadamer : « [...] quiconque croit s'être libéré de son intégration au lacs de l'histoire de l'action se trompe. » (dans Dutt, 1998, p. 35) Par conséquent, même une œuvre semblant aussi accessible et simple à comprendre qu'une téléserie¹ est polysémique et entraîne, de ce fait, un processus complexe d'appropriation et de

¹ Le sens des œuvres télévisuelles est souvent jugé univoque, non problématique, n'ayant donc point besoin d'être rigoureusement analysé. Ce préjugé envers les textes télévisuels peut probablement s'expliquer entre autres par le ton familier fréquemment employé dans les productions de ce médium afin de rejoindre les téléspectateurs. Toutefois, comme l'explique Tony Wilson (1993), la familiarité de la télévision ne réduit pas la densité, la polysémie et la *difficulté* inhérente à tout acte de lecture : « *Television's spoken discourse is inevitably implicated in 'difficulty', however 'easy' it may appear prior to a conscious hermeneutic reflection upon its horizons of understanding. Reading the popular, as Radway has argued, involves only the prima facie unproblematic circulation of apparently familiar meaning. 'Because the prose is so familiar, individual words or signs appear to make their meanings immediately available to any reader operating according to certain procedures and assumptions.'* » (p. 38)

construction de sens de la part du téléspectateur : « [...] *the appropriation of meaning from a film or television text involves the experience of difference and distance at the heart of the familiar and recognizable.* » (Wilson, 1993, p. 4) En d'autres termes tout spectateur, y compris tout chercheur, entre toujours en dialogue avec l'œuvre (Gadamer, 1996b), car toute compréhension d'une production culturelle est en soi un acte interprétatif.

Cette théorisation du processus complexe d'interprétation nous semblait primordiale afin de bien appréhender notre analyse de *Six Feet Under* et, plus encore, être en mesure de bien fixer les limites de notre interprétation. En effet, l'interprétation proposée pourra être valide et bien appuyée par des écrits théoriques, mais celle-ci sera inévitablement teintée de notre subjectivité de chercheur et déterminée par notre monde vécu. Autrement dit, notre interprétation pourrait différer d'autres interprétations de cette œuvre télévisuelle faites par d'autres chercheurs ou d'autres téléspectateurs. Pour ne relever ici qu'un exemple parmi d'autres, il est plausible que la réception de l'œuvre, ici réalisée au Québec, ne soit pas exactement la même que celle pouvant être faite dans d'autres pays où fut également diffusée la présente télésérie.

3.2.1 L'herméneutique pour l'analyse d'une télésérie

La théorie herméneutique nous semble d'autant plus appropriée pour l'étude des productions télévisuelles à cause du contexte particulier d'écoute de ces œuvres médiatiques. En effet, le visionnage d'une production-télé se fait souvent de manière collective, dans l'espace domestique familial, ce qui permet aux gens d'émettre des commentaires ou d'interagir durant le processus d'écoute ; ces derniers effectuent ainsi un positionnement d'autant plus actif par rapport à la production regardée. Ainsi, bien que la télévision n'apparaisse pas comme un cas véritablement à part — tout texte étant polysémique —, l'approche herméneutique permet néanmoins de rappeler l'importance du récepteur dans la construction du sens d'une œuvre télévisuelle. L'acte de lecture ou de réception n'est jamais synonyme d'une perte d'autonomie subjective de la part du spectateur (Wilson, 1993).

Par ailleurs le médium télévisuel, de par sa nature même et la constitution de sa grille-horaire, fait en sorte que le téléspectateur est appelé à regarder d'autres œuvres et d'autres téléseries durant la même période d'écoute ; cette interrelation de divers programmes télé peut influencer sur le processus interprétatif du téléspectateur. Qui plus est, selon François Jost : « Le domaine de la fiction [télé] est sans doute celui où la diversité de la réception est la plus grande parce qu'elle engage des savoirs non seulement sur le monde - comme tout genre télévisuel - mais sur le genre lui-même. » (2007, p. 106) Les fictions télévisuelles étant effectivement populaires, il est fort probable qu'un téléspectateur, au moment de regarder une nouvelle téléserie, en aura vu plusieurs autres auparavant ; ces œuvres précédemment visionnées lui auront fourni un bagage de connaissances concernant les conventions de ce genre télévisuel, ce qui peut avoir une incidence sur les attentes que celui-ci aura par rapport au déroulement de l'intrigue et le sens qu'il construira autour d'une nouvelle téléserie. En d'autres termes, la grande familiarité du genre des fictions télévisuelles apparaît ainsi comme un autre facteur justifiant la pluralité d'interprétations qu'une téléserie peut entraîner.

3.2.2 Le cercle herméneutique en tant que figure exemplaire du processus d'interprétation

Une autre notion phare de la théorie herméneutique est celle du cercle herméneutique, notion servant à illustrer le processus propre à tout acte d'interprétation d'un texte. Le cercle herméneutique tente de rendre manifeste le fait que tout acte d'interprétation est un processus constant et surtout infini où le spectateur, loin de se diriger linéairement vers un sens fini, opère plutôt des projections, des anticipations de sens (Wilson, 1993) tout au long de sa rencontre avec l'œuvre. Ainsi, tout au long du visionnage d'une téléserie, le téléspectateur tentera de construire une signification unifiée de ce texte. Pour ce faire, le téléspectateur entrera ainsi en dialogue, en *jeu* avec le texte (Gadamer, 1996b). Cette notion de jeu, au-delà de la métaphore qu'elle instaure, permet de rendre manifeste la disposition dans laquelle tout spectateur doit être afin d'obtenir une interprétation adéquate, c'est-à-dire que ce dernier doit dialoguer avec le texte et accepter d'être — jusqu'à un certain point — *joué* par lui. Par conséquent un téléspectateur, au moment de l'analyse, doit accepter que son interprétation soit guidée par le texte lui-même et aille dans des directions jusqu'alors insoupçonnées :

« *The working-out of appropriate projects, anticipatory in nature, to be confirmed 'by the things' themselves, is the constant task of understanding.* » (Gadamer, 1979; cité dans Wilson, 1993, p. 75) À travers un jeu de questions et de réponses, doit ainsi être évitée une lecture impressionniste (Létourneau, 2001) qui ne servirait qu'à confirmer les hypothèses préalables du spectateur ou du chercheur.

À ce sujet, notre recension préalable des écrits concernant la représentation de la mort dans la société occidentale contemporaine pourrait avoir tendance à guider notre interprétation de la téléserie vers une validation de ces données. Par conséquent, il s'avérera important de réviser constamment notre interprétation en fonction du déroulement du récit de *Six Feet Under* afin de nous assurer que celle-ci se base concrètement sur la téléserie, sur le texte lui-même, et non sur ce que les ouvrages théoriques sur la question concluent, car

Celui qui cherche à comprendre se trouve exposé à l'égarement causé par des opinions préalables qui n'ont pas été confirmées par les choses elles-mêmes. [...] Dès lors, l'interprète ne se précipitera pas sur son « texte » sur la foi de l'opinion préalable toute prête qui vit en lui. Au contraire, il interrogera expressément l'opinion préalable qui vit en lui quant à sa légitimation, cela veut dire quant à son origine et à sa validité. (Gadamer, 1996a, p. 77)

Ainsi, même si le spectateur demeure un élément indispensable du processus d'interprétation, il est essentiel d'être réceptif « à l'égard de l'altérité du texte » (Gadamer, 1996a, p. 78) afin de proposer une interprétation adéquate de l'œuvre étudiée:

Se laisser ainsi déterminer par la chose, ce n'est manifestement pas une décision « brave » et ponctuelle de la part de l'interprète, mais vraiment « la tâche première, constante et dernière ». C'est qu'il s'agit de maintenir le regard sur la chose afin d'éviter l'égarement que l'interprète risque à tout moment de s'infliger lui-même. Celui qui veut comprendre accomplit toujours une projection. Il projette par anticipation un sens du tout dès qu'un premier sens du texte se manifeste. Mais un tel sens ne se manifeste à son tour que si on lit déjà le texte avec certaines attentes quant à son sens précis. La compréhension de ce qui est là s'effectue toujours à travers l'élaboration d'une telle projection préalable, laquelle doit bien sûr être constamment révisée au fur et à mesure que l'on avancera dans la pénétration du sens. (Gadamer, 1996a, p. 76)

Par conséquent, quoique la théorie herméneutique reconnaisse la polysémie du texte, celle-ci n'est donc pas pour autant une théorie du relativisme absolu, où toute interprétation de l'œuvre serait jugée valable. En effet, à travers l'explicitation du processus d'interprétation, les théoriciens de l'herméneutique insistent sur le fait que le texte opère une certaine restriction des significations que l'on pourrait y déceler. Comme l'affirme Létourneau : « [...] le critère de décision de la validité d'une interprétation doit être l'œuvre matérielle elle-même ; comme disait Eco : si plusieurs lectures d'une œuvre sont légitimes et possibles, certaines d'entre elles ne le sont pourtant pas. » (2001, p. 145). Il s'avère donc nécessaire pour l'approche herméneutique de procéder à une révision progressive du sens du texte, en s'appuyant sur le déroulement de son récit afin d'imposer des limites à l'interprétation.

Par ailleurs, cette projection constante du sens de l'œuvre, ce *mouvement circulaire du comprendre* (Gadamer, 1996a, p. 74) se fait toujours dans un mouvement allant du tout aux parties et des parties au tout. En effet, l'herméneutique rappelle l'importance de cette prise en compte de la signification globale d'une œuvre : l'analyse doit commencer par une présentation générale du récit et de son sens global, pour ensuite s'attarder à des segments plus restreints. Finalement, suite à une analyse approfondie de certaines parties, nous pouvons revenir au sens total de l'œuvre et en réviser la signification. L'analyse doit donc toujours être justifiée par sa cohérence et sa justesse en regard du sens global du texte et ce, même lorsqu'elle s'attarde à des segments plus restreints :

[...] le mouvement de la compréhension procède toujours du tout vers la partie pour retourner au tout. La tâche consiste à élargir selon des cercles concentriques l'unité du sens compris. L'accord de toutes les particularités avec le tout est à chaque fois le critère de la justesse de la compréhension. L'absence d'un tel accord signifie l'échec de la compréhension. (1996a, p. 73)

En d'autres termes, dans le cadre de la présente recherche, toute nouvelle projection de sens en cours de visionnage devra être confrontée à l'ensemble du récit précédent afin de s'assurer que l'interprétation effectuée est conforme à la signification globale de la télésérie.

Selon nous, cette notion du cercle herméneutique s'avère particulièrement importante lors de l'analyse d'un corpus aussi long et fragmenté que peut l'être une téléserie. Il faut en effet s'assurer que l'interprétation — quoique devant nécessairement s'attarder sur certains segments précis de l'émission au détriment d'autres — est toujours en accord avec le récit global, et non avec ce que certains épisodes isolés pourraient nous laisser conclure concernant la représentation de la mort dans cette production-télé. Ainsi, en tenant compte de cette notion théorique du cercle herméneutique, toute étape de l'interprétation devra être corroborée et justifiée en tenant compte de l'ensemble de la téléserie.

3.2.3 La distanciation par rapport aux intentions de l'auteur

En plus de sa méthode d'analyse circulaire, l'herméneutique s'oppose également à une analyse des productions culturelles qui s'attarderait aux intentions de l'auteur. En effet, comme l'herméneutique s'oppose à une conception des productions culturelles comme possédant un sens fixe et non problématique (Wilson, 1993, p. 8), cette approche ne croit pas non plus que la signification de ces dernières soit attribuable aux intentions du créateur. L'herméneutique contemporaine postule en effet que la signification d'un texte va bien au-delà de ce que l'auteur ait voulu y dire ; la production de sens, à travers une fusion des horizons de compréhension entre le texte et l'interprète (Wilson, 1993, p. 45), s'opère à travers une réappropriation et une construction de sens subjective de la part du spectateur. En d'autres termes, une interprétation peut outrepasser le sens projeté par le créateur et être tout à fait valide et justifiée. Selon Gadamer (2005), il faut en effet reconnaître cette primauté du texte, cette indépendance de toute œuvre à l'égard de son auteur et des intentions projetées. C'est ce que tente ici d'expliquer Deborah M. Geisler (1985) : « [...] *the distanciation of author from text proves the futility of attempts to analyze authorial intent. What a given author/speaker intended is not as important as what the text itself says. The text remains, despite its historicity, as a complete entity, while the author does not do so.* » (p. 73-74)

Par ailleurs, une approche qui s'éloigne des intentions de l'auteur apparaît particulièrement utile, selon nous, dans le cadre de l'analyse d'une œuvre télévisuelle. En

effet, le fait de s'attarder aux intentions d'un créateur y serait vite conduit à une impasse puisque la notion d'auteur est d'autant plus poreuse, ambiguë et plurielle lorsqu'il s'agit d'une production télévisuelle telle une télésérie. En plus du producteur exécutif, une cohorte d'autres personnes comme des auteurs, des réalisateurs et de multiples artisans œuvrent à la création de toute télésérie, sans compter que cette équipe peut varier fréquemment d'un épisode à l'autre. De plus, les producteurs et diffuseurs prennent souvent part activement à la modulation du contenu de la télésérie. Comme le souligne à ce propos Tony Wilson : « *Assigning the 'authorship' of a television text (let alone speculating on his or her intentions) would be irresolvably controversial : producer, director or media institution would all emerge as systematically disputed sources of meaning.* » (1993, p. 21) Par conséquent, compte tenu de telles problématiques entourant la notion d'auteur, l'herméneutique recentre son attention sur l'acte de réception et d'interprétation du texte.

3.2.4 L'approche herméneutique des productions culturelles

Une autre base fondamentale de l'herméneutique est que celle-ci conçoit une production culturelle et ses représentations non comme une retranscription fidèle et inaltérée de la réalité, mais plutôt comme une proposition d'un monde, un point de vue sur la réalité. En d'autres termes, le texte présente une vision de la façon dont la société émettrice se perçoit, se représente elle-même ainsi que certains aspects de sa réalité :

L'herméneutique se propose d'étudier les manières dont les sociétés produisent leurs propres interprétations d'elles-mêmes. Il s'agit de voir avant tout dans les sociétés un ensemble de pratiques de l'interprétation. Ainsi peut-on comprendre comment se constitue l'imaginaire collectif servant de référence aux sujets sociaux, tout en tenant compte des structures sociales et politiques [...] qui influencent la production de ces référents discursifs. (Poirier, 2004, p. 6)

L'herméneutique conçoit donc les représentations contenues dans tout texte comme des pratiques interprétatives par lesquelles une société se pense, se positionne par rapport à la réalité et réfléchit sur ses pratiques culturelles. Par conséquent, dans le cadre de la présente

recherche, l'herméneutique nous rappelle que la représentation de la mort qui sera ici mise en lumière n'est pas nécessairement la réalité vécue quotidiennement par tous les Américains. De même, le rapport à la mort qui sera interprété n'est pas nécessairement celui que vit la population américaine d'aujourd'hui dans sa totalité. Il s'agit plutôt de considérer ces représentations comme une interprétation qu'une partie de la société américaine fait de la place de la mort dans sa collectivité.

Ainsi la télévision, en tant que médiatrice d'œuvres audiovisuelles, permet à une culture de se *re-présenter*, de réfléchir sur ses propres pratiques et référents culturels, à travers des récits fictionnels inédits; c'est ainsi que tout « récit [...] appartient à une chaîne de paroles par laquelle se constitue une communauté de culture et par laquelle cette communauté s'interprète elle-même par voie narrative » (Ricœur, 1986, p. 186). C'est en ce sens que l'herméneutique permet de rendre manifeste la pertinence scientifique que le cinéma et la télévision peuvent receler en tant que *charges de signification* (Poirier, 2004, p. 7) à travers lesquelles une société se pense et dévoile une partie de sa réalité culturelle. À travers l'analyse subséquente de la télésérie *Six Feet Under*, il sera ainsi question de tenter de comprendre comment une partie de la société américaine perçoit et représente son propre rapport à la mort.

Dans les précédentes sections, nous avons donc tenté de présenter l'herméneutique, cette approche interprétative choisie pour notre analyse de la télésérie *Six Feet Under*. L'herméneutique contemporaine, telle que théorisée principalement par Gadamer, Ricœur et Wilson, permet selon nous de concevoir adéquatement une télésérie et les significations y étant contenues, en plus de permettre une meilleure compréhension du processus interprétatif qui doit être reconnu comme étant en partie dépendant de la subjectivité du chercheur. Plus encore, l'herméneutique est une approche qui tient explicitement compte des différences cognitives et du vécu particulier de chaque interprète lors de l'analyse d'une production culturelle; ceci s'avère selon nous très important lors de l'analyse d'une production télévisuelle où le contexte particulier d'écoute permet souvent aux gens de participer activement, collectivement et en direct à la construction du sens. Qui plus est, une télésérie

étant fragmentée en épisodes, le processus interprétatif apparaît d'autant plus complexe, puisque le visionnage de l'émission est entrecoupé d'autres programmes qui s'ajoutent au bagage de connaissances avec lequel le téléspectateur interprétera cette production télévisuelle.

Les notions importantes de l'herméneutique étant maintenant présentées, nous décrirons dans la section suivante notre démarche concrète d'analyse qui nous permettra de procéder par étape à l'étude de la télésérie sélectionnée.

3.3 Démarche d'analyse selon la méthode herméneutique

La durée totale de notre objet de recherche est très longue, comme toute télésérie d'ailleurs. En effet, la télésérie *Six Feet Under* s'est étalée sur cinq années et contient soixante-trois épisodes d'une durée approximative d'une heure chacun. Afin de baliser et structurer notre analyse de cette télésérie, nous nous inspirerons par conséquent de la méthode herméneutique de John B. Thompson (1987). Bien que la démarche d'analyse proposée par Thompson servait prioritairement à l'étude de l'idéologie, celle-ci peut également être utilisée de manière plus générale pour l'analyse de productions culturelles : « Cette "herméneutique des profondeurs " peut s'appliquer utilement à l'étude d'un large éventail de phénomènes sociaux, depuis l'action et l'interaction jusqu'aux formes de la culture et à la communication. » (Thompson, 1987, p. 18) Par conséquent, cette « méthodologie de l'interprétation » (p. 17) mise au point par Thompson servira de cadre de travail et nous aidera à clarifier notre démarche d'analyse de *Six Feet Under*, en tenant compte du récit global de cette télésérie.

Avant de présenter concrètement cette démarche d'analyse, il est toutefois nécessaire de mentionner que l'herméneutique n'est pas nécessairement une méthodologie de recherche, Gadamer ayant même remis en doute la nécessité de l'utilisation d'une méthode de recherche dans les sciences humaines. Selon cet auteur, les connaissances pouvant être obtenues en

sciences humaines ne sont pas du genre pouvant être quantifié, mesuré, objectivé (Gadamer, 1996a)², contrairement aux résultats des recherches associées aux sciences naturelles. Plus encore, il s'avère primordial pour Gadamer de reconnaître que les résultats en sciences humaines sont indissociables du chercheur qui les dévoile. Dès lors, l'utilisation d'une méthode scientifique et rigoureusement balisée n'est pas possible pour un travail d'interprétation comme celui effectué dans les sciences humaines : « Il s'agit dans tous les cas de se soustraire à la naïveté objectiviste et de détruire le fantôme d'une vérité séparée de la perspective de celui qui comprend. » (Gadamer, cité dans Dutt, 1998, p. 37)

Toutefois, bien que Gadamer s'opposait au « rétrécissement impliqué par l'idée de méthode » (2005, p. 189), une méthodologie herméneutique flexible — c'est-à-dire reconnaissant la part d'incertitude reliée à l'acte interprétatif et compréhensif — peut néanmoins s'avérer utile pour l'étude d'une production-média. D'ailleurs, les travaux de Paul Ricœur quant à eux « n'[ont] jamais [...] donn[é] congé à la problématique méthodologique et épistémologique de l'herméneutique » (Grondin, 2008, p. 76). Ainsi, une méthode de recherche servant à baliser quelque peu le travail d'analyse et d'interprétation demeure utile, bien qu'il faille toutefois s'abstenir de voir en l'herméneutique « une méthode bien définie qui caractériserait notamment un groupe de sciences [...] » (Gadamer, 2005, p. 189).

La méthode herméneutique de Thompson nous aidera donc à clarifier notre démarche d'analyse. Cette méthode herméneutique nous permettra surtout de tenir compte de l'entièreté de la télésérie, et non de quelques épisodes seulement. De plus, cette dernière nous semble revêtir une pertinence particulière lors de l'analyse d'une télésérie, là où la question de la *segmentation* de l'œuvre est très importante.

² Comme l'écrit Jean Grondin en avant-propos de *La philosophie herméneutique* (Gadamer, 1996a) : « Le sens, tout comme l'existence ou la pensée elles-mêmes, n'est pas une donnée que l'on pourrait commodément mesurer, observer, objectiver, comme s'il s'agissait d'une chose perceptible, voire d'une marchandise [...]. » (p. 5)

3.3.1 L'analyse du contexte socio-historique et institutionnel

Bien qu'une télésérie soit une œuvre singulière se tenant pour elle-même, il est néanmoins essentiel de tenir compte du contexte global entourant la production et la réception de cette dernière. Comme le souligne Glen Creeber : « *Television is not made or watched in a vacuum; the institutional, technological, social and political conditions in which a programme is produced, broadcast and consumed are inevitably an important area for discussion.* » (2006a, p. 35) Ainsi, la première étape de la méthode de recherche proposée par Thompson consiste à procéder à l'analyse socio-historique du contexte dans lequel s'inscrit notre corpus, car « [l]es formes de discours qui constituent l'objet de nos investigations sont produites et reçues par des individus situés dans des circonstances socio-historiques spécifiques » (1987, p. 18). Dans le cas de la présente recherche, deux analyses contextuelles nous semblent particulièrement importantes afin d'effectuer adéquatement cette première étape de la recherche, à savoir l'analyse socio-historique et l'analyse du contexte institutionnel.

En tant que première étape d'analyse, l'étude du contexte socio-historique permet de mieux comprendre l'état de la société américaine et occidentale contemporaine en décrivant notamment les événements ou changements socio-démographiques pouvant avoir eu une influence sur la représentation de la mort dans cette culture. Qui plus est, ce contexte socio-historique est sensiblement le même que celui dans lequel la télésérie sera reçue et interprétée dans le cadre de la présente recherche, particulièrement en ce qui concerne l'événement du 11 septembre 2001 qui, même s'il a eu lieu il y a déjà dix ans, est encore très prégnant dans la mentalité collective occidentale. Par conséquent, la toute première étape de notre analyse consistera en une étude du contexte socio-historique dans lequel s'inscrit cette télésérie.

Pour des raisons de clarté et d'efficacité, cette première étape de l'analyse a été faite dans le chapitre de la problématique (voir chap. I). L'explication du contexte socio-historique au tout début de la recherche permettait en effet de mieux construire la problématique en

expliquant l'état de la question de la mort aujourd'hui. Par le fait même, la présentation préalable du contexte socio-historique permettait de justifier la pertinence de notre recherche.

En plus d'une analyse du contexte socio-historique, une présentation du contexte institutionnel entourant la production de cette télésérie s'avère également importante. En effet, *Six Feet Under* fut commandée et produite par la chaîne câblée américaine HBO. Sans axer notre recherche sur les intentions des créateurs, il est malgré tout important selon nous de bien présenter le contexte de production de cette télésérie afin de pouvoir mieux situer cette œuvre télévisuelle dans le paysage culturel américain. En effet, la chaîne payante HBO possède un statut et des conditions de production particuliers qui la distinguent des autres chaînes américaines. De par son statut de chaîne câblée indépendante, HBO peut effectivement présenter un contenu télévisuel qui, à certains égards, peut différer du contenu présenté sur d'autres chaînes télévisuelles. Dès lors, il nous apparaît nécessaire de présenter le contexte particulier entourant la production de la télésérie *Six Feet Under*. Cette étude du contexte institutionnel sera présentée dans le chapitre subséquent (chap. IV), précisément avant l'analyse de la télésérie en elle-même et de son contenu (chap. V).

3.3.2 L'analyse formelle et discursive de la télésérie

Comme seconde étape d'investigation, nous procéderons à l'analyse formelle et discursive de la télésérie *Six Feet Under*. En effet, avant de procéder à l'analyse et à l'interprétation de certains segments particuliers de cette œuvre télévisuelle, nous analyserons le récit global ainsi que la *structure narrative* (Thompson, 1987, p. 20) de celle-ci.

Afin de mener à bien cette seconde étape de l'analyse, nous résumerons tout d'abord le récit complet de *Six Feet Under* afin de présenter adéquatement le contenu de la télésérie analysée. De même, durant le visionnage de la télésérie, nous analyserons la construction narrative des épisodes, c'est-à-dire que nous étudierons comment « une histoire est racontée

grâce à des procédés narratifs spécifiques » (Thompson, 1987, p. 21)³. Ainsi, en plus de l'analyse du récit en lui-même, l'analyse narrative permettra de mieux voir comment la télésérie est globalement construite, comment l'histoire (la diégèse) est racontée à travers une certaine narration. Cette étape d'analyse davantage structurale permettra donc de déterminer plus clairement comment la thématique de la mort est intégrée au récit, quelle place elle y prend dans chaque épisode. L'analyse du récit complet et des procédés narratifs utilisés nous permettra ainsi de tenir compte du *tout* de l'œuvre en faisant ressortir la structure générale de la télésérie ainsi que son traitement global de la thématique de la mort. En d'autres termes, cette seconde étape de notre analyse nous aidera à éviter une analyse partielle ou non représentative de l'ensemble de la télésérie. Par ailleurs, une analyse structurale nous permettra peut-être de déceler, au sein de la télésérie, des récurrences d'épisode en épisode concernant la représentation de la mort et sa place au sein du récit.

Dans notre présentation des résultats (voir chap. V), un résumé du récit de l'ensemble de la télésérie *Six Feet Under* sera donc rédigé afin de permettre une présentation générale de son histoire. Surtout, ce résumé du récit de *Six Feet Under* permettra de donner « une prise sur l'analyse qui est effectuée » (Létourneau, 2001, p. 146). Suite à la présentation générale du récit, nous tenterons de relever les récurrences au sein de la narration et les procédés narratifs pertinents de la télésérie, lesquels pourront nous aider à mieux comprendre comment la mort est intégrée à l'émission et comment celle-ci est globalement représentée dans *Six Feet Under*.

Cette analyse structurale de la télésérie *Six Feet Under* ne viendra évidemment pas clore notre investigation du corpus ; une troisième étape d'analyse permettra ensuite de s'attarder à des segments plus restreints et d'adopter une position plus distante par rapport à cette œuvre afin de l'interpréter de manière plus critique. Néanmoins la méthode de Thompson consistant à procéder à une analyse structurale, préalablement à l'interprétation, nous semble un choix

³ La seconde phase de l'analyse formelle de Thompson sera par contre délaissée puisque non pertinente dans le cadre de notre recherche, cette dernière servant à analyser la structure syntaxique des formes discursives.

méthodologique très pertinent pour l'étude d'une production audiovisuelle, à l'instar d'une téléserie. Selon Alain Létourneau, lequel s'est intéressé à l'application de l'herméneutique à l'analyse filmique :

[...] il est recommandé de partir de la diégèse et de la narration, d'assurer que le récit a été saisi dans ses composantes propres. Trop souvent en effet, les lectures impressionnistes manquent à saisir la structure propre du récit qui est concerné. [...] Assurer ce premier niveau d'analyse convenablement est indispensable, car il permet d'éviter de passer à côté du film, ou de prétendre y trouver ce qui ne s'y trouve pas. Ceci étant dit sans minimiser l'incontournable pluralisme des interprétations possibles. (2001, p. 150)

Plus encore, une analyse structurale apparaît d'autant plus utile selon nous lors de l'étude d'une œuvre aussi longue et segmentée qu'une téléserie. En effet, compte tenu de la durée importante d'une telle œuvre, il est impossible d'analyser l'entièreté de cette dernière de manière approfondie ; une sélection de quelques scènes ou épisodes s'avère incontournable pour la faisabilité de la recherche. Par conséquent, la présentation et l'analyse préliminaire du récit complet et de sa narration permettra de tenir compte de l'entière téléserie et de sa construction au moment de l'interprétation. Plus encore, contrairement à un film, une téléserie est présentée sous forme d'épisodes séparés ; l'analyse structurale permet ainsi de voir comment le récit a été segmenté, quels choix ont été faits concernant la façon d'introduire et de conclure chaque segment, en plus d'observer s'il y a des récurrences entre chaque épisode. Une telle analyse formelle peut ainsi receler des informations pertinentes pour l'étude du traitement d'une thématique particulière, telle la mort, dans une téléserie.

Selon Paul Ricœur (1986), cette étape d'analyse structurale permet d'*entrer* convenablement dans le texte et de l'*expliquer* avant de s'en distancer et de l'interpréter par la suite ; grâce à cette première étape de l'analyse, «[l]'appropriation [l'interprétation] perd alors de son arbitraire, dans la mesure où elle est reprise de cela même qui est à l'œuvre, au travail, en travail, c'est-à-dire en gésine de sens, dans le texte » (p. 178). Ainsi, une analyse structurale permettra de mieux justifier notre interprétation subséquente de *Six Feet Under* en

assurant que celle-ci est représentative du récit global et qu'elle n'est donc pas le fruit d'une lecture partielle ou trop déterminée par nos *a priori* de chercheur.

3.3.3 L'analyse de segments précis de la télésérie

Afin de ne pas limiter notre analyse de la télésérie *Six Feet Under* à sa seule structure et afin d'étudier plus en détails la représentation de la mort qui y est faite, nous sélectionnerons ensuite quelques segments particulièrement significatifs de cette fiction afin de procéder à une analyse plus approfondie de leurs représentations. Cette troisième étape, s'éloignant de l'analyse structurale, fait écho à l'approche herméneutique où certaines parties de l'œuvre sont analysées en détails afin d'approfondir la compréhension générale du texte: « *Particular segments can be submitted to detailed analysis indicating how they elaborate the enigma around which they are structured.* » (Wilson, 1993, p. 96) Le choix de ces segments se fera en fonction de leur traitement plus poussé de la thématique de la mort et de leur pertinence au sein du récit. En somme, nous nous attarderons à certaines parties importantes de la télésérie et nous les analyserons de manière plus détaillée afin d'approfondir notre compréhension de la représentation de la mort, autant verbale que visuelle, présentée dans cette œuvre.

3.3.4 La phase d'interprétation

La dernière étape de la recherche consistera en la phase d'interprétation, la « construction créative du sens, c'est-à-dire [...] une explication interprétative de ce qui est dit » (Thompson, 1987, p. 22). Il s'agira donc, en dernière instance, de parvenir à la compréhension de l'œuvre télévisuelle, à une appropriation subjective du sens de ses représentations. Pour ce faire, nous interpréterons d'abord le récit et la structure narrative globale de la télésérie, ce qui sera ensuite mis en parallèle avec l'interprétation des segments de l'émission préalablement choisis. Toute cette interprétation s'appuiera sur notre revue de la littérature, c'est-à-dire les théories sélectionnées en études sur la mort ainsi que notre recension des textes précédemment écrits sur *Six Feet Under*, si ces derniers concordent avec

notre interprétation et aident à l'approfondir. Qui plus est, cette dernière étape d'interprétation sera faite en suivant la méthode du cercle herméneutique, c'est-à-dire que nous prendrons soin de toujours justifier notre interprétation en tenant compte des deux grands moments de notre analyse. En d'autres termes l'interprétation avancée, afin d'être bien justifiée et cohérente, devra tenir autant compte de notre analyse du récit et de la narration de *Six Feet Under* que de notre analyse de segments spécifiques de l'émission.

La méthode développée par Thompson renvoie directement à la théorie de Paul Ricœur concernant l'analyse textuelle ; ce grand spécialiste suggérerait effectivement d'articuler l'herméneutique autour de la *dialectique de la compréhension et de l'explication* (1986, p. 182). Un comportement explicatif, à savoir l'analyse structurale, devrait toujours précéder le moment de compréhension, à savoir l'interprétation de l'œuvre. Ces deux étapes permettraient ainsi de proposer une compréhension plus savante du texte :

Si au contraire on tient l'analyse structurale pour une étape — et une étape nécessaire — entre une interprétation naïve et une interprétation critique, entre une interprétation en surface et une interprétation en profondeur, alors il apparaît possible de replacer l'explication et l'interprétation sur un unique *arc herméneutique* et d'intégrer les attitudes opposées de l'explication et de la compréhension dans une conception globale de la lecture comme reprise du sens. (Ricœur, 1986, p. 174)

À travers ces deux grands moments d'analyse de la télésérie, à savoir le moment explicatif consistant en l'analyse de son récit et de sa structure narrative, et le moment compréhensif de l'interprétation, la présente recherche tentera de parvenir à une étude plus complète de la représentation de la mort dans *Six Feet Under*.

3.4 Dimensions de l'objet investiguées

Comme il fut précédemment mentionné, notre analyse de *Six Feet Under* s'attardera à deux grandes dimensions, à savoir son récit et sa narration. Par la suite, nous investiguerons le discours verbal et visuel de cette télésérie. À ce sujet, en plus d'analyser les formes du

mourir (Thomas, 1975) ainsi que les cadavres représentés, notre analyse s'attardera aussi, plus globalement, au *vécu-représenté* et au *vécu-agi* représentés dans cette télésérie. En effet, s'étant intéressé à l'imaginaire d'une société face à la mort, Thomas a affirmé que « l'imaginaire s'exprime à la fois sur le plan du *vécu-représenté* (fantasmes → croyances et systèmes théologiques ou philosophiques) et du *vécu-agi* (pulsions → attitudes, comportements → rituels spontanés ou liturgiquement codifiés) » (1975, p. 494).

La notion de *vécu-représenté* nous permettra de mieux comprendre les significations qui sont accolées à la mort dans la télésérie; nous pourrons ainsi vérifier comment *Six Feet Under* met la mort en discours, quel sens y est accolé. Nous pourrons aussi vérifier si on tente de donner un sens à ce phénomène, si certaines croyances spécifiques ou discours eschatologiques s'avèrent prédominants au sein de cette fiction.

La seconde notion, à savoir le *vécu-agi de la mort*, nous permettra de mieux analyser comment cette fiction représente le rapport actuel de la société américaine face à ce phénomène et ses pratiques culturelles. Pour ce faire, nous analyserons donc les attitudes face à la mort, c'est-à-dire les attitudes face aux défunts qui peuvent y être représentées. Dans cette même lignée, nous étudierons également les comportements, « rituels spontanés et liturgiquement codifiés » (Thomas, 1975, p. 494), présents ou abordés dans ce corpus télévisuel. Ces comportements pourront être étudiés à travers la mise en scène du deuil et des rites funéraires, lesquels représentent les « deux aspects du rite » encore présents en Occident, selon Thomas (1975, p. 467).

Plus encore, afin de circonscrire davantage notre recherche, l'angle de traitement privilégié pour notre analyse du récit de *Six Feet Under* sera la trajectoire et le vécu du personnage central de Nate Fisher. Ce choix d'angle de traitement s'explique par la densité et la très grande importance de la thématique de la finitude dans la télésérie étudiée. La mort est en effet omniprésente dans la télésérie *Six Feet Under* : cette fiction met non seulement en scène des cadavres à chaque épisode, mais les personnages sont tous également touchés de manière personnelle par la question de la mort. En d'autres termes, la mort est partout dans

Six Feet Under : « En cinq saisons, elle raconte la manière dont chacun des membres de la famille Fisher s'accommode de la présence de la mort dans sa vie. » (de Saint-Maurice, 2009, p. 141)

Le choix du personnage de Nate Fisher nous a donc semblé le plus adéquat puisque ce personnage découvrira à un certain moment du récit qu'il est atteint d'un grave problème de santé, ce qui l'amènera à maintes réflexions existentielles concernant la mort et le sens de la vie. De plus, Nate vivra au cours de la série des deuils importants ; le vécu de la mort de ce personnage sera donc d'autant plus prégnant. Nate, qui peut être considéré comme le personnage principal de la télésérie (Leniaud, 2005), apparaissait donc tout indiqué afin d'analyser comment la thématique de la mort est intégrée au récit, comment on parle de celle-ci et comment on la montre. Par conséquent, notre choix s'est porté sur le personnage de Nate Fisher : notre analyse s'attardera ainsi aux parties du récit ainsi qu'aux discours qui le concernent plus directement.

En conclusion, comme le présent chapitre a tenté de le démontrer, l'analyse d'une fiction télévisuelle peut s'avérer complexe, notamment à cause de la durée souvent considérable de ce type de productions. Comme le souligne à juste titre Glen Creeber : « [...] *television programmes like soap operas can frequently last decades, generating problems for the potential critic or student.* » (2006a, p. 1) Par conséquent, l'emploi d'une méthode de recherche axée sur l'approche herméneutique, où une analyse structurale précède l'acte proprement interprétatif, nous semble pertinent afin de proposer une interprétation plus complète et adéquate de la télésérie *Six Feet Under* et de sa représentation complexe de la mort.

CHAPITRE IV

LA CHAÎNE HBO DANS LE PAYSAGE TÉLÉVISUEL AMÉRICAIN

Suite à la présentation de notre méthode de recherche dans la section précédente, le présent chapitre constituera la première étape de notre analyse, à savoir l'analyse du contexte institutionnel de la télésérie *Six Feet Under*. Pour ce faire, nous décrirons les contraintes particulières de production qui caractérisent HBO, celles-ci ayant nécessairement une incidence sur le *contenu* et les *représentations* que cette chaîne peut diffuser. Cette mise en contexte nous permettra ainsi de mieux comprendre en quoi la représentation de la mort dans *Six Feet Under*, quoique ancrée dans la société américaine où elle est produite, peut différer de celle présentée par d'autres chaînes télévisuelles américaines et peut aussi, à certains égards, être considérée comme un discours *alternatif* de la société américaine sur le sujet de la mort. La présentation de ce contexte institutionnel apportera ainsi des précisions importantes concernant la spécificité des téléséries créées par HBO, ce qui permettra de bien introduire notre analyse textuelle de *Six Feet Under* présentée dans le chapitre subséquent.

4.1 L'importance du contexte de production

Afin d'étudier convenablement la télésérie *Six Feet Under*, il s'avère nécessaire de faire mention de la chaîne responsable de sa mise en ondes, à savoir HBO. En effet, cette fiction télévisuelle est indissociable de la chaîne américaine HBO qui l'a créée et de son contexte particulier de production. À ce sujet Scott Buck, scénariste pour *Six Feet Under*, a affirmé que cette télésérie aurait été foncièrement différente, que son contenu et son récit auraient été substantiellement modifiés si celle-ci avait été diffusée sur une chaîne commerciale, un *network* (Bradberry, 2002, p.8). Ainsi, selon cet artisan ayant contribué à la création de la

télesérie à l'étude, la chaîne HBO peut présenter un contenu télévisuel fort différent de ce qui peut être fait ailleurs à la télévision américaine; à la lumière des précédents propos, il y aurait ainsi une distinction importante à faire entre les représentations produites par HBO et celles diffusées par les autres chaînes américaines. Par conséquent, avant de débiter l'analyse de la représentation de la mort véhiculée dans *Six Feet Under*, il nous apparaît nécessaire de bien présenter le contexte de production dans lequel cette télesérie populaire s'inscrit, de bien définir le modèle culturel et économique de la chaîne américaine HBO afin de mieux comprendre le positionnement des productions télévisuelles de cette compagnie dans le paysage culturel américain d'aujourd'hui.

4.1.1 L'arrivée de HBO aux États-Unis : une nouvelle offre télévisuelle

Lors de sa création en 1972, la chaîne HBO représentait une innovation, une nouveauté importante et surtout une alternative dans le paysage télévisuel américain de l'époque, jusqu'alors contrôlé principalement par les trois grands *broadcast networks*¹, CBS, NBC et ABC (Edgerton, 2008, p.1). En effet, contrairement aux grands *networks* qui sont offerts gratuitement sur l'ensemble du territoire américain, Home Box Office (HBO) est une chaîne câblée à laquelle les gens doivent s'abonner et pour laquelle ces derniers doivent par conséquent payer un tarif mensuel.

Durant les premières années, la programmation proposée par cette chaîne câblée était principalement articulée autour d'événements sportifs, de films (Santo, 2008, p. 21) et de

¹ Par l'emploi des termes *broadcast networks* (ou simplement *networks*), nous faisons référence aux 5 « grands réseaux hertziens » (Carrazé, 2005, p. 85) américains, à savoir ABC, CBS, NBC, FOX et The CW (chaîne résultant de la fusion des réseaux The WB et UPN en 2006). À l'instar de Carrazé (2005), nous avons préféré conserver la dénomination anglophone de ces termes dans notre texte, laquelle nous semble plus appropriée afin de mettre en évidence la large diffusion, sans abonnement, des *broadcast networks* (chaînes à « diffusion large ») sur le territoire américain, comparativement à la diffusion plus limitée des chaînes dites câblées. Précisons toutefois que le terme anglophone *network* peut également référer à n'importe quel réseau télévisé (certains auteurs parlent ainsi de « cable networks »). Néanmoins, par souci de clarté et de distinction entre les 2 types de réseaux télévisés, nous emploierons, dans le texte ici en français, les termes de « broadcast networks » et de « networks » afin de désigner les grands réseaux hertziens et « chaîne câblée » afin de désigner le mode particulier de diffusion de HBO.

présentations spéciales (Akass et McCabe, 2005). HBO proposait ainsi au téléspectateur cinéophile une sélection importante de productions cinématographiques, suite à leur première diffusion en salles, ce qui a contribué à la popularité de cette chaîne et à la croissance exponentielle et rapide du nombre de ses abonnés (Santo, 2008, p. 21). Toutefois, la multiplication des chaînes câblées durant les années 1980 ainsi que l'avènement de nouvelles technologies à l'instar du VCR et de la vidéo sur demande ont affecté considérablement la chaîne HBO et sa popularité (Santo, 2008, p. 22); celle-ci ne pouvait désormais plus compter sur la présentation de films afin d'attirer sa clientèle et se démarquer. Comme l'expliquent Akass et McCabe (2005), grâce à la vidéocassette, les gens étaient désormais en mesure de regarder une production cinématographique à l'heure et au moment voulus: «*Widespread dissemination of the VCR, whereby viewers could rent a movie and watch it at their convenience, meant that HBO had to diversify* (Rogers et al. 2002: 50).» (p. 5) Par conséquent, devant ces innovations technologiques et ce changement de l'offre télévisuelle et cinématographique, il était devenu nécessaire pour HBO d'élargir sa programmation afin d'assurer sa propre pérennité (Kelso, 2008).

Afin de proposer une programmation différente et plus attrayante pour les téléspectateurs, HBO s'est alors tournée vers la création de productions originales, ce qui permit ainsi à la chaîne de remplir sa grille horaire et d'attirer des abonnés : «*Original productions quickly became a means of justifying subscription rates and filling out HBO's schedule.* » (Santo, 2008, p. 22) Plus encore, dès 1997, HBO présenta des téléseries originales «signées HBO», lesquelles contribuèrent significativement à la nouvelle popularité de la chaîne et au revitalisme de son image de marque (Akass et McCabe, 2008a).

4.2 La stratégie marketing HBO

4.2.1 Le positionnement de HBO dans le paysage culturel américain

Bien que l'idée d'investir dans la création de productions originales ait aidé HBO à proposer une programmation plus intéressante, cela n'était pas en soi suffisant pour attirer de

nouveaux abonnés et se différencier des autres chaînes américaines. En effet, il est important de souligner que les grands *networks* proposent également des téléseries originales et, qui plus est, que ces dernières sont offertes gratuitement, sans nécessité d'un quelconque abonnement. Par conséquent, il devenait impératif pour HBO de différencier ses téléseries de celles produites ailleurs, de proposer un contenu, des représentations et des sujets différents afin d'inciter les gens à souscrire à cette chaîne (Edgerton, 2008). HBO a ainsi décidé d'investir dans des productions dites plus controversées, plus risquées, plus choquantes² afin de proposer des produits différents et une offre alléchante pour les téléspectateurs, tout en se construisant une image de marque distinctive: «[...] *controversy has been institutionalised by HBO, embedded in and through its original programming, as a distinctive feature of its cultural cachet, its quality brand label and (until recently) its leading market position.*» (Akass et McCabe, 2007, p. 63)

Conséquemment, afin de consolider cette réputation de qualité et de production télévisuelle différente, HBO fait depuis régulièrement appel à de grands artisans du cinéma et de la télévision; la chaîne se fait ainsi un point d'honneur de donner une grande liberté créatrice à ses artisans (Santo, 2008; Kelso, 2008; Carrazé, 2005) et de favoriser un contenu dit *d'auteur* afin de réussir à produire des œuvres télévisuelles qui sauront se démarquer et placer HBO dans une classe à part. À ce sujet Alan Ball, créateur de la téléserie *Six Feet Under*, a lui aussi mis l'accent sur cette propension de HBO à accorder plus d'importance à la vision créatrice de l'auteur: «*"I get notes from HBO saying, "You don't have to spell this out, it's clear what's happening, [...] They actually say, "Give it more edge." That doesn't happen on network television.* » (Akass et McCabe, 2005, p. 10) De même Scott Buck, scénariste pour *Six Feet Under*, insiste sur le fait que la vision créatrice d'Alan Ball n'a pas été modifiée ou perturbée par les dirigeants de HBO; ce qui serait réellement spécifique à cette chaîne:

² « *Shocking scenes, unforgettable sequences; available only in America on premium cable channel HBO [...].* » (Akass et McCabe, 2007, p. 63)

« *Alan Ball is enormously creative and he gave us a whole new world that we haven't seen before, without anyone trying to modify what his perception was. On network TV it would have been substantially different. [...] Some episodes perhaps could play on the networks because they're not filled with "fucks" and such – but that's not the difference really.* » (Bradberry, 2002, p. 8)

4.2.2 Le slogan de HBO

Un aspect important de la stratégie marketing de la chaîne HBO est le choix de son slogan (Leverette, 2008), lequel est conçu avec l'objectif de définir cette chaîne câblée comme une *alternative* à la télévision traditionnelle; le slogan sert ainsi à raffermir et à consolider la réputation de HBO en tant que compagnie productrice d'œuvres innovatrices et incomparables. Afin d'aider à la bonne promotion de son service, HBO s'est en effet toujours promue à travers l'emploi d'un slogan. Ainsi, de sa fondation en 1972 jusqu'à 1978, HBO a eu pour slogan « *Different and First* ». Vers 1984, « *There's No Place Like HBO* » (Leverette, 2008, p. 13) rappelait aussi clairement la prétention de la chaîne à proposer un contenu différent, unique et non accessible sur les réseaux non payants. Suite à la promotion de quelques autres slogans peu populaires, HBO a ensuite proposé en 1989-1990 une autre accroche publicitaire revendiquant haut et fort, par sa concision même, la supériorité supposée de HBO : cette chaîne se promouvait ainsi comme étant « *Simply the Best* » (Leverette, 2008, p. 13). De même l'accroche « *We're HBO* », employée comme slogan promotionnel pour les années 1992 et 1993 (Leverette, 2008, p. 13) permettait, par sa simplicité et sa brièveté mêmes, de comprendre l'image que tentait de se donner la chaîne câblée, une image où la marque HBO est un tel synonyme de qualité télévisuelle et de production incomparable que la simple mention du nom devient en soi un argument de vente.

Toutefois, à notre avis, le plus récent slogan de cette compagnie américaine est celui qui résume le plus adéquatement sa stratégie publicitaire et l'importance de son image de marque, en plus d'avoir réussi à s'imposer, à capter l'attention du public et à faire parler de lui. En effet depuis 1996, le slogan de la chaîne est « *It's Not TV, It's HBO.* »³. Ainsi, HBO ne

³ « Ce n'est pas de la télévision, c'est HBO. » (traduction libre)

prétend plus comme jadis être la meilleure chaîne télévisuelle disponible, mais bien être autre chose que de la télévision; l'emploi de ce slogan rend ainsi manifeste la volonté de cette compagnie d'imposer une image de marque forte et audacieuse (Akass et McCabe, 2008a, p. 85) qui se dissocie clairement du contenu présenté sur les autres chaînes télévisuelles, principalement les *broadcast networks* américains⁴ (Santo, 2008, p. 31). À ce sujet, Lisa Williamson (2008) résume cette volonté de HBO de se dissocier d'abord et avant tout des productions télévisuelles présentées par les grands *networks* :

« By emphasising the difference in standards and practices between commercial television and pay-cable, HBO attempts to place itself outside the political and economic realities of broadcast television and assure viewers that they are receiving something "other" than the standard fare offered to the mass audience. As such, the slogan "It's Not Network TV. It's HBO." would perhaps be more appropriate. » (p. 109)

De plus, selon Gary R. Edgerton : *« What this branding slogan implies is that the series and specials produced by and presented on HBO are a qualitative cut above your usual run-of-the-mill television programming. »* (2008, p. 9) Par conséquent, toute la stratégie publicitaire orchestrée par la chaîne HBO permet à cette dernière d'être habituellement associée à un concept de qualité télévisuelle et de contenu différent.

4.2.3 La stratégie économique de HBO

Au-delà des aspirations artistiques de ses créateurs et d'une volonté de proposer un contenu différent, les modalités de production de la chaîne HBO sont également motivées par des raisons économiques. La stratégie de HBO est donc autant culturelle que commerciale (Akass et McCabe, 2007, p. 67). En effet comme l'affirme Chris Albrecht, président et chef

⁴ Cette vision par rapport au contenu présenté sur HBO et sa spécificité est évidemment contestée par certains, à l'instar d'Avi Santo (2008), lequel affirme que HBO s'appuie grandement sur les formes et les genres télévisuels de la télévision traditionnelle américaine; cela lui permettrait ainsi de pouvoir « jouer » avec ces conventions télévisuelles afin d'y inclure certaines innovations ou modifications particulières, tout en conservant la familiarité nécessaire quant aux formats et aux genres télévisuels proposés afin d'attirer le public : *« The end result for HBO is neither television in the traditional network era sense of the word [...] nor "not television," but [...] the production of para-television, which purposely relies on mimicking and tweaking existing and recognizable TV forms. »* (p. 19)

de la direction chez HBO : «*The product that we sell is HBO the network. You can't buy a piece of it. You have to buy it all.* » (cité dans Anderson, 2008, p. 29) Abondant en ce sens, Santo (2008) met également l'accent sur cette stratégie économique derrière le choix éditorial de HBO:

«On a fairly simple level, pay cable must appear to offer something that subscribers cannot get either on free TV (the networks) or for the price of basic cable, and which viewers believe is superior to those cheaper alternatives. Thus, HBO must continuously promote discourses of "quality" and "exclusivity" as central to the subscription experience.» (p. 20)

Par conséquent, les stratégies de production de HBO ne sont pas « mue[s] par la simple volonté de faire progresser l'art télévisuel » (Carrazé, 2005, p. 87); en effet, la diversification et la singularisation du contenu représentent, pour HBO, une façon d'assurer la rentabilité et la survie de son entreprise, de rendre attrayante son offre d'abonnement⁵ face à la concurrence des grands *networks*. L'image de marque longuement élaborée par HBO et clairement synthétisée dans le choix d'un slogan apparaît ainsi comme une nécessité pour cette compagnie qui doit constamment rappeler aux téléspectateurs qu'il vaut la peine de payer pour son service (Akass et McCabe, 2008a, p. 85; Santo, 2008).

4.3 L'indépendance de HBO face aux publicitaires et l'impact sur le contenu télévisuel

Au-delà de la nécessité d'une image de marque forte et accrocheuse, la chaîne HBO est également fondée sur un modèle de production très différent des *networks*, ce qui a aussi une incidence sur le contenu et le type de productions télévisuelles que cette dernière met en ondes. En effet, la chaîne câblée HBO est indépendante des publicitaires: aucune pause ne vient ponctuer les émissions et aucun commanditaire n'est associé à la création des œuvres mises à l'antenne. HBO, en tant que chaîne câblée payante, reçoit mensuellement l'argent récolté par les souscriptions; les revenus ainsi générés par les abonnements sont ensuite

⁵ Rappelons également qu'il est possible de s'abonner à HBO pour un mois seulement (Carrazé, 2005, p. 88) et de résilier son contrat à tout moment; cette réalité rend la production d'un contenu télévisuel accrocheur et original d'autant plus nécessaire.

réinvestis dans la production d'œuvres télévisuelles originales. Par conséquent, contrairement aux *networks* qui doivent compter sur les revenus des publicitaires afin de pouvoir produire leurs émissions, HBO produit elle-même ses œuvres et est donc, de ce fait, indépendante des publicitaires et des contraintes que ces derniers imposent concernant le contenu :

« HBO was based on an entirely different economic model than the one followed by the three major broadcast networks (CBS, NBC, and ABC), their affiliates, and the country's independent stations, which all sold specific audiences [...] to sponsors. Unlike this advertiser-supported system, HBO's subscriber format focused all of the channel's attention on pleasing and retaining its viewing audience. » (Edgerton, 2008, p. 1)

De plus, selon Tony Kelso (2008), le mode de financement d'un réseau a un impact considérable sur le contenu des émissions présentées. Comme ce dernier l'explique :

« The television business, like most, if not all, media businesses, is deeply rooted in insecurity. To minimize this anxiety, commercial network executives typically follow certain routines and conventions, which have a significant influence on what ultimately winds up on TV screens across the nation. One industry medium can be summed up in two words: avoid risk. The result, too often, is a lack of innovation and highly original programming (Butsch, 2003). » (2008, p. 46)

Les publicitaires ont donc une influence sur le contenu des émissions, d'autant plus que « les chaînes américaines ne vivent que de revenus publicitaires » (Carrazé, 2005, p. 92). Les productions télévisuelles se doivent donc de garantir les meilleures cotes d'écoute possibles, en plus de présenter un contenu conforme aux intérêts et au positionnement idéologique des annonceurs. Toujours selon Kelso (2008), l'influence publicitaire va bien au-delà du simple intérêt pour le nombre de cotes d'écoute ou pour l'intégration harmonieuse des publicités durant la programmation; en effet, les publicitaires exigent également que l'émission présente un contenu et une atmosphère qui siéent bien à leur produit, c'est-à-dire un contexte favorable pour leur publicité (p. 47). Cette autorité des compagnies commanditaires peut donc avoir une influence importante sur la construction du récit, les thèmes abordés et les représentations véhiculées dans les téléséries. Des propos tabous, contestataires, controversés

ou perçus comme « trop dramatiques » peuvent ainsi être jugés néfastes à la bonne promotion de la compagnie commanditaire:

« Gleaming white-toothed smiles and sales pitches for sugary breakfast cereals appeared absurdly superficial when placed directly after a dramatic scene of a family worrying about where its next meal would come from. Once broadcasters realized programs that evoked disturbing emotions in the audience or triggered thoughts that challenged deep-seated cultural assumptions could result in a loss of advertising revenue, they inevitably came to terms with the need to create relatively "safe" programming. [...] In short, great ratings do not suffice; the content of the show itself must be conducive to selling the brands that corporations are eager to build. » (Kelso, 2008, p. 47)

Les publicitaires, de par leur énorme influence sur une œuvre télévisuelle et sur la survie même de cette production, viennent donc délimiter et déterminer en partie ce qui peut être *dit* et *montré* à la télévision; par conséquent, ces derniers viennent circonscrire le type de représentations qui peuvent être diffusées à la télévision américaine.

Contrairement aux *networks* américains qui voient ainsi leur contenu télévisuel régulé, contrôlé et censuré par les publicitaires et d'autres groupes de pression importants (Akass et McCabe, 2007), HBO peut proposer un contenu télévisuel plus risqué, plus controversé⁶ (Kelso, 2008), puisque cette chaîne est indépendante d'un point de vue économique et entièrement responsable de sa production: « HBO n'a pas peur de faire fuir des annonceurs si le sujet est trop «chaud», elle permet donc aux créateurs d'exprimer toutes leurs idées. Sans tyrannie de l'Audimat, la créativité est libre [...]. » (Carrazé, 2005, p. 86) C'est ainsi que la chaîne HBO a souvent présenté des scènes qui repoussent les limites de ce qui peut être télédiffusé, qu'il s'agisse de violence extrême⁷, de représentations sexuelles explicites⁸, de

⁶ Selon Akass et McCabe (2007), même les groupes de pression américains, à l'instar du PTC (Parents Television Council), s'attarderaient moins au cas de HBO, puisque la chaîne est payante et que les téléspectateurs doivent par conséquent payer pour avoir droit à ce service.

⁷ La populaire télésérie *The Sopranos* (1999-2007) est reconnue pour la violence extrême de certaines de ses scènes. Voir à ce sujet Akass et McCabe (2007) pour une description détaillée d'une scène des *Sopranos* où une danseuse exotique enceinte est sauvagement battue par un protagoniste.

⁸ Voir entre autres *Tell me You Love Me* (2007) ou la plus récente télésérie d'Alan Ball, *True Blood* (2008-).

propos vulgaires (Akass et McCabe, 2005, 2007) ou simplement de thématiques sociales plus exigeantes (Kelso, 2008, p. 50). Au-delà de l'aspect parfois controversé des représentations et discours diffusés par HBO, l'indépendance financière de la chaîne câblée à l'égard des annonceurs publicitaires signifie, plus globalement, que celle-ci peut tenter d'attirer l'audimat en présentant un contenu *autre*, différent, plutôt qu'en préconisant un contenu sans risque visant l'accréditation et le consensus populaire du plus grand nombre :

« Still, as a pay network, HBO earns its revenue from subscriptions rather than selling spots to advertisers, which means that it does not have to tailor the content of its programming (as the networks do) in order to appease merchandisers seeking inoffensive material appealing to the greatest common denominator of viewers. Contrarily, the pay station can actually afford to be critical of consumer habits and poke fun at specific product brands without worrying that advertisers will pull their spots. » (Santo, 2008, p. 27)

Par conséquent, il nous semble possible d'affirmer que les représentations contenues dans une télésérie de HBO peuvent différer considérablement de celles présentées dans une fiction télévisuelle produite par une autre chaîne, compte tenu de l'autonomie dont jouit la populaire station câblée en regard de ses productions et du contenu qu'elle présente en ondes.

Plus encore, en tant que chaîne câblée, HBO n'est pas soumise aux mêmes législations que les *broadcast networks* américains, ce qui a également des conséquences manifestes sur la teneur des représentations télédiffusées par cette chaîne. En effet, une bataille entre HBO et la FCC⁹ a permis de statuer que la chaîne câblée, en tant que produit à acheter, s'apparente davantage aux journaux qu'à la radio ou à la télévision distribuées gratuitement. Ce jugement a ainsi octroyé une plus grande liberté à la chaîne HBO quant au contenu diffusé (Santo, 2008). En somme, étant une chaîne payante, HBO n'est point soumise aux règlements et jugements de la Commission fédérale des communications, ce qui lui confère une plus grande liberté de création: *«Unregulated by the FCC, HBO programs are by prevailing standards of taste (i.e. FCC regulations) decidedly transgressive.»* (Ott, 2008, p. 99)

⁹ Federal Communications Commission

4.4 Le format des téléseries présentées sur HBO

L'autonomie face aux publicitaires a également une incidence sur l'aspect formel des téléseries créées pour HBO. En effet d'un point de vue structurel, les téléseries de HBO ne sont pas entrecoupées de pauses publicitaires, étant plutôt présentées sous forme d'un segment continu et ininterrompu : « [...] il n'y a pas d'interruption publicitaire toutes les douze minutes, les séries ne sont pas écrites pour être segmentées en « chapitres » mais peuvent bénéficier d'une narration fluide. » (Carrazé, 2005, p. 86) L'absence de pauses publicitaires représente ainsi une autre modalité particulière de production ayant un impact sur le type de récit présenté et la narration des productions télévisuelles de HBO.

Comme l'explique justement Tony Kelso (2008), une téléserie présentée sur un *network* articule son récit de manière à intégrer le plus harmonieusement possible les segments publicitaires dans sa production: « *Shows must be written with commercial interruptions in mind, yielding "mini-narratives" designed to reach a climax before the breaks, which, arguably, impose on scriptwriters' creativity* (Levinson, 2002: 30). » (p. 47) Ainsi, le récit proposé sur un *network* doit impérativement contenir plusieurs petits *climax*, des petites tensions dramatiques (Santo, 2008, p. 28) afin d'inciter le téléspectateur à demeurer fidèle au poste, à attendre patiemment le retour de la pause. Ces contraintes formelles peuvent avoir une incidence sur le type de représentations et la construction même du récit d'un épisode.

De son côté, HBO peut développer plus librement ou plus lentement l'intrigue et le récit de ses téléseries: « *Rather than a series of crises and resolutions, HBO programs generally build steadily towards a climax through multiple examinations of a particular theme from myriad perspectives. Alternatively, climactic events can occur at almost any place in the narrative [...].* » (Santo, 2008, p. 28) Par ailleurs, compte tenu de l'absence de pauses publicitaires sur la chaîne HBO, approximativement, un épisode d'une heure « dure dix minutes de plus que celui d'une série diffusée sur un *network* » (Carrazé, 2005, p. 85), ce qui peut également influencer le contenu de l'épisode et l'articulation même du récit.

Finalement, une autre caractéristique importante des téléseries présentées par le diffuseur HBO est que celles-ci ne se voient pas imposer une durée stricte et préalablement fixée; le format d'un épisode peut donc varier légèrement d'une semaine à l'autre, en fonction du récit proposé. Ainsi, en ce qui concerne la téléserie *Six Feet Under*, un épisode (« Timing & Space » (3-07)¹⁰) dure 47 minutes, alors que certains autres, à l'instar de la finale de la téléserie (« Everyone's Waiting » (5-12)) durent plus d'une heure. Une plus grande liberté semble donc être octroyée aux créateurs de HBO concernant le format et la durée des épisodes, ce qui peut également induire des différences importantes en ce qui concerne le contenu diffusé par cette chaîne. Ces différences concernant les modalités de production doivent selon nous être prises en compte afin de voir en quoi les représentations télévisuelles de la chaîne américaine HBO peuvent différer de celles des autres réseaux.

En somme, le modèle économique particulier de la chaîne HBO représente bien plus qu'un simple mode de financement alternatif; le contexte de production de cette chaîne câblée influence également selon nous le type de discours, de récits et de représentations que cette dernière peut diffuser à travers ses téléseries originales. De plus, HBO investit des montants très importants dans ses productions¹¹, en plus de limiter le nombre de téléseries produites par année ainsi que le nombre d'épisodes présentés par saison (Kelso, 2008), ce qui lui permet de disposer de plus de moyens et de temps pour la production de ses œuvres. Selon nous, il appert que les téléseries de HBO, à l'instar de *Six Feet Under*, se distinguent donc des productions télévisuelles offertes par les autres chaînes quant à leur contenu.

¹⁰ Par souci de concision, les épisodes seront ici identifiés de manière numérale : le premier chiffre permet d'identifier la saison (1 à 5) dont il est question, alors que le second chiffre identifie l'épisode concerné (1 à 13).

¹¹ HBO a pris la décision stratégique d'investir beaucoup plus d'argent dans sa programmation que ce que les *networks* peuvent se permettre: HBO « *pursued the unusual and atypical strategy for television of investing more money in program development (from \$2 million to \$4 million per prime-time hour) [...]* » (Edgerton, 2008, p. 8). Par ailleurs, en plus des investissements importants alloués à la production des téléseries, HBO dispose habituellement d'un budget annuel deux fois plus important que celui des *broadcast networks* pour le marketing et la promotion de sa programmation (Anderson, 2008, p. 35).

Plusieurs auteurs (Goetzl, 2002; Kelso, 2008; Santo, 2008) soulignent toutefois que cette distinction concernant le contenu des productions HBO tend à s'estomper progressivement, la stratégie créative et commerciale de cette dernière ayant désormais influencé les autres chaînes. En effet Showtime, autre chaîne câblée et principale compétitrice de HBO, gagne énormément en popularité depuis quelques années; les téléséries de Showtime proposent elles aussi un contenu beaucoup plus risqué, marqué notamment par l'omniprésence de représentations violentes graphiquement explicites (*Dexter*), de contenu et de dialogues à caractère sexuel (*Californication*) et de thématiques jugées taboues (par exemple la drogue, thématique centrale de *Weeds*). Plus encore, il est fréquemment souligné que les *networks* commencent eux aussi à valoriser un contenu plus risqué, ayant compris que cette stratégie pouvait s'avérer très rentable. Selon Tony Kelso (2008), un des risques les plus importants guettant actuellement HBO est que les *broadcast networks* endossent sa stratégie de production et battent la chaîne câblée à son propre jeu:

« As much as it would like to claim otherwise, HBO does not "own" edginess, quality, and originality. [...] For years, HBO has influenced its commercial competitors, stirring them to not only mimic its accent on fresh programming, but also loosen their "moral" standards by showcasing more profanity and bare flesh [...]. » (p. 56)

Devant l'indéniable popularité de ces téléséries dites plus « osées », plus controversées, il se pourrait fort bien que les *networks* décident de présenter des téléséries dont le contenu différera de moins en moins de celui proposé par HBO. Pour certains, à l'instar de David Goetzl (2002), ce processus est déjà grandement amorcé : *« For years, HBO has gone with the tagline "It's not TV, it's HBO." But recently, TV has become a lot more like HBO. »* (p. 63)

Toutefois, malgré les nouvelles initiatives de certains *networks*, plusieurs compagnies publicitaires sont encore hésitantes ou même farouchement opposées à la présentation d'un contenu plus controversé (Goetzl, 2002, p. 63); ces compagnies menacent donc de retirer leur commandite en cas de contenu litigieux, entravant ainsi les volontés d'innovation télévisuelle des grands réseaux. Par conséquent, des distinctions demeurent encore perceptibles entre les

productions télévisuelles de la chaîne câblée HBO et celles des grands *networks* quant au contenu présenté.

En somme, il nous apparaissait nécessaire, dans le cadre de la présente recherche, de décrire le contexte institutionnel particulier de la chaîne câblée Home Box Office et ses modalités de production, puisque celles-ci peuvent induire des différences quant au contenu, aux discours et aux représentations télédiffusés. Par conséquent, notre analyse subséquente de la télésérie *Six Feet Under* peut, selon nous, nous aider à mieux comprendre la représentation de la mort qui est véhiculée dans une télésérie américaine contemporaine et le sens qui est attribué à ce phénomène; toutefois, compte tenu de notre précédente analyse du contexte institutionnel, cette télésérie n'est probablement pas représentative de ce qui est télédiffusé sur l'ensemble du réseau télévisuel américain. Autrement dit, il est possible que HBO, cette chaîne qui affirme tant être *autre chose* que de la télévision, propose un discours et une représentation de la mort qui soient différents, alternatifs.

CHAPITRE V

ANALYSE DE LA TÉLÉSÉRIE *SIX FEET UNDER*

Le chapitre précédent nous a permis de mettre en contexte la télésérie *Six Feet Under* en expliquant les modalités de production spécifiques à sa chaîne émettrice, HBO.

Suite à ces précisions, nous présenterons maintenant les résultats de notre analyse de la télésérie *Six Feet Under*. Le récit de la télésérie sera d'abord résumé, en axant sur les intrigues touchant le personnage de Nate; cette présentation du récit sera suivie de l'analyse des spécificités et récurrences discernées dans la structure narrative de cette émission. Ensuite, l'analyse s'attardera à certains segments intéressants de la télésérie afin de bien mettre en évidence la façon dont la mort est représentée dans cette fiction télévisuelle, tant en ce qui concerne le discours visuel que le discours verbal. À travers la présentation de certaines scènes et dialogues, l'analyse tentera ici de bien mettre en lumière ce que *Six Feet Under* donne à voir et à entendre concernant la thématique de la finitude.

5.1 Analyse formelle et discursive de *Six Feet Under*

5.1.1 Le récit de la télésérie *Six Feet Under*

Le récit de *Six Feet Under* débute alors que Nathaniel Fisher, le patriarche de la famille Fisher et propriétaire de la maison funéraire Fisher & Sons, est tué le jour de Noël suite à une violente collision entre son véhicule et un autobus, au moment où celui-ci s'apprêtait à aller

accueillir son fils Nate¹ à l'aéroport. Toute la famille Fisher — Ruth, la femme de Nathaniel et matriarche de la famille, David et Nate, les deux fils, ainsi que Claire, la cadette — apprend la mort de Nathaniel et se prépare aux funérailles. Durant la veillée du corps, Nate est embêté par l'attitude réservée des gens lors d'une cérémonie funéraire et par le manque d'épanchement des personnes endeuillées. Lors de la cérémonie d'enterrement de Nathaniel, Nate s'oppose ouvertement aux pratiques funéraires de sa famille et accuse celle-ci d'aseptiser la mort de son père. Nate crie sa peine et sa colère suite à la mort de son paternel. Nate et David se disputent, n'ayant pas la même vision de la conduite appropriée lors d'un décès; David confronte ainsi son frère et l'accuse de les avoir tous abandonnés en allant vivre à Seattle. Suite à l'enterrement de Nathaniel, Ruth demande à son fils Nate de rester un peu plus longtemps avec eux à la maison avant de retourner vivre à Seattle; Nate accepte donc de rester quelque temps à Los Angeles au domicile familial. Lors de la lecture subséquente du testament de Nathaniel Fisher, David et Nate apprennent que leur père leur a légué l'entreprise funéraire à parts égales, ce qui provoque la colère de David qui croyait hériter seul de la compagnie et l'incrédulité de Nate qui n'avait aucune intention de travailler dans une maison funéraire et ne comprend pas la décision de son père.

Nate commence ainsi à travailler pour l'entreprise Fisher en assurant le transport des cadavres et en rencontrant les gens endeuillés afin d'aider à la planification des funérailles. Nate et David sont toutefois harcelés par M. Gilardi, un représentant de la chaîne de services funéraires Kroehner Service International, qui tente de convaincre la famille Fisher de leur vendre leur maison funéraire afin de se joindre à leur grande entreprise. Parallèlement à son nouveau travail à la maison funéraire, Nate développe une relation amoureuse avec Brenda Chenowith, une femme avec qui il a eu une relation sexuelle à l'aéroport lors de son arrivée à Los Angeles. Sous l'initiative de Brenda, David et Nate montent un jour à bord de l'autobus qui a jadis embouti le corbillard de leur père et provoqué son décès; Nate se rapproche ainsi de son frère et le console, ce dernier pleurant finalement en découvrant l'autobus.

¹ Le fils de Nathaniel Fisher s'appelle Nathaniel Samuel Fisher, Jr. Toutefois, Nathaniel le fils est surnommé « Nate » et tous les protagonistes de l'émission s'adressent à lui par l'emploi de ce diminutif. L'abréviation Nate permet en l'occurrence de bien distinguer le personnage du père, Nathaniel, de son premier fils, Nate, sans qu'il y ait ambiguïté entre ces deux protagonistes.

Après avoir songé à vendre la compagnie à Kroehner, Nate change d'avis et réussit à convaincre le reste de la famille de conserver l'entreprise familiale. Suite à cette décision, Kroehner, par l'entremise de M. Gilardi, menace les Fisher de plus bel et promet de les mener à la faillite. David et Nate se concertent donc afin de promouvoir un service funéraire de qualité, intègre et beaucoup plus humain; leur mère Ruth accepte d'investir dans la compagnie et devient associée. Un jour, Nate découvre en vérifiant les comptes de la compagnie que son père avait une pièce secrète qui lui avait été prêtée par un ami restaurateur; la découverte de cette pièce amène Nate à s'interroger sur la vie de son père, ses secrets, sur ce qu'il ne connaissait pas de lui et, par le fait même, sur sa propre mort.

Lors d'une dispute à propos de leur relation amoureuse et de la possibilité d'un mariage, Nate et Brenda ont un accident en voiture et sont légèrement blessés. Durant leur hospitalisation, un médecin vient annoncer à Nate qu'une radiographie a révélé une zone d'ombre inquiétante dans son cerveau et qu'il s'agit probablement d'une malformation artério-veineuse. Le médecin explique à Nate les complications possibles de cette malformation, à savoir une hémorragie, une congestion cérébrale ou même la mort.

Suite à un scanner du cerveau, le médecin confirme à Nate qu'il souffre bel et bien d'une malformation artério-veineuse; Nate réagit négativement à cette annonce et refuse de subir une opération. Pendant ce temps, la relation amoureuse entre Nate et Brenda se dégrade, Brenda se faisant de plus en plus distante. Confronté à son problème de santé, Nate parle souvent à son père Nathaniel² de la mort. Un jour, durant son travail au salon funéraire, Nate est perturbé par la mort d'un jeune joueur de football dans la vingtaine. Après avoir été confronté à la mort de ce jeune, Nate se confie finalement à David à propos de sa malformation artério-veineuse et pleure à ses côtés.

Plus tard, Nate retourne à Seattle en compagnie de sa sœur Claire afin de récupérer le corps d'un défunt; Nate revoit ainsi son amie Lisa. Durant ce voyage, Nate a une attaque, ce

² Il sera question plus loin de la récurrence dans *Six Feet Under* de dialogues entre un défunt et un protagoniste principal et de la signification que l'inclusion de telles conversations peut avoir concernant la représentation de la mort (voir sect. 6.1.2).

qui amène ce dernier à faire part de ses problèmes de santé à Claire. Lisa console également Nate lors du séjour de celui-ci chez elle.

De retour à Los Angeles, Brenda demande Nate en mariage et celui-ci accepte. À l'occasion de funérailles juives, Nate développe une relation amicale avec Ari, une femme rabbin, et celui-ci lui pose des questions concernant le point de vue des Juifs sur la mort. Un peu plus tard, lors d'une relation sexuelle avec Brenda, Nate a une seconde attaque; par conséquent, Nate annonce à son amoureuse qu'il souffre d'une malformation possiblement mortelle.

Nate rencontre ensuite Lisa dans un supermarché et cette dernière lui annonce, en colère, qu'elle est enceinte de lui et qu'elle gardera le bébé. Nate s'interroge sur la place qu'il souhaite avoir, ou non, dans la vie de cet enfant. Suite à cette rencontre, Nate avoue plus tard son infidélité à Brenda et la grossesse de Lisa.

À la demande du rabbin Ari, Nate rencontre un jeune homme hostile et amer, Aaron, atteint d'un cancer du pancréas, lequel souhaite faire ses pré-arrangements funéraires. Quelque temps plus tard, Nate et Brenda se réconcilient, mais Nate découvre peu de temps après que celle-ci a eu une aventure avec deux jeunes adolescents. Ce dernier met ainsi fin à leur relation amoureuse. Entre-temps, Lisa donne naissance à sa fille Maya.

Nate rend une fois de plus visite à Aaron et lui tient compagnie au moment de son décès, enjoignant ce dernier à ne pas avoir peur. Suite à cet événement, Nate appelle son médecin et prend rendez-vous pour une consultation d'urgence. Le médecin apprend à Nate qu'il y a eu un saignement dans son cerveau lors de sa dernière attaque et ce dernier accepte donc finalement de subir une chirurgie urgente et risquée. Nate va ensuite visiter Lisa et fait la rencontre de sa fille Maya. Suite à cette visite, Nate apprend à sa mère, Ruth, qu'il subira une opération urgente, puis fait ses pré-arrangements funéraires à l'aide de son frère David.

Devant la nécessité de faire des réparations importantes à la maison funéraire et devant la possibilité du décès de Nate, les frères Fisher acceptent que Rico, leur employé thanatopracteur, devienne leur associé. À la veille de l'opération, Nate confie ses inquiétudes à sa mère et sa peur de mourir. Le lendemain, Nate subit son opération.

Après une scène fictive où Nate meurt et où ce dernier assiste à ses propres obsèques et se promène dans plusieurs réalités parallèles, Nathaniel apprend à son fils que tout cela n'est peut-être que « l'effet de l'anesthésie ». Le récit nous renvoie ensuite à la réalité où Nate est vivant et vit maintenant une relation amoureuse avec Lisa. Toutefois, Nate vit plusieurs tensions au sein de sa relation avec Lisa et ressent un malaise par rapport à son nouveau choix de vie. Plus tard, Nate revoit Brenda et se réconcilie avec elle. Quelque temps après, Bernard Chenowith, le père de Brenda, décède d'un cancer; Nate va assister aux funérailles et se rapproche de Brenda. Par ailleurs, étant toujours en couple, Nate et Lisa se disputent fréquemment.

Quelque temps plus tard, Lisa quitte pour un court voyage chez sa sœur Barb; Nate apprend toutefois rapidement que Lisa n'est jamais arrivée chez sa sœur et a disparu. Nate devient de plus en plus inquiet, ayant même de la difficulté à travailler. Après un certain temps, celui-ci reçoit un appel : un policier lui apprend que la voiture de Lisa a été retrouvée. Toute la famille Fisher ressent un stress à cause de la disparition de Lisa. Sans nouvelles, Nate imagine plusieurs scénarios en lien avec la disparition de sa femme et sa mort hypothétique.

Quelque temps après, Nate reçoit un second appel de la police lui apprenant qu'un corps correspondant à celui de Lisa a été retrouvé. Nate, très déprimé suite à l'annonce du décès de sa femme, se saoule dans un bar, provoque un homme et se laisse battre violemment. De retour du bar, Nate se rend chez Brenda afin d'y trouver réconfort.

Nate apprend la mort de Lisa à la famille Fisher. Devant maintenant s'occuper des funérailles, Nate se dispute avec les membres de la famille de Lisa à propos du corps de la

défunte. Nate insiste pour inhumer le corps de Lisa de manière naturelle, comme elle l'avait mentionné, mais la famille de Lisa insiste pour qu'elle soit incinérée. Nate ment donc à la famille de Lisa et leur remet les cendres d'une tierce personne, affirmant qu'il s'agit des restes du corps de leur proche. Nate se rend ensuite seul au désert de Mojave et enterre le corps de Lisa avec grande tristesse. Nate démissionne ensuite de son travail à la maison funéraire, affirmant ne pas être fait pour le métier d'entrepreneur de pompes funèbres.

Un jour, Nate rencontre une médium qui affirme avoir des messages pour lui de la part d'un vieil homme et d'une femme. Cette médium annonce à Nate que la « femme » n'est pas morte. Nate parle à Claire et Barb, la sœur de Lisa, de ses préoccupations concernant les propos de cette femme médium, formulant l'hypothèse que Lisa n'est peut-être pas morte; Nate est toutefois dissuadé par les deux femmes. Suite à la recommandation de Ruth, Nate va assister à une rencontre d'un groupe d'aide pour gens endeuillés, mais n'y trouve pas de réconfort.

De son côté, David est pris en otage par un homme fou qui l'agresse et lui fait croire qu'il va le tuer. Ayant survécu à cette agression, David vit une grande dépression. Claire convainc donc son frère Nate de revenir travailler à la maison funéraire afin d'aider son jeune frère. Nate et Brenda recommencent ensuite à se fréquenter et ont une relation tumultueuse. Suite à la cérémonie de consécration des cendres de Lisa, un responsable du mausolée apprend aux parents de cette dernière que les cendres ne ressemblent pas à celles produites par les nouvelles techniques d'incinération; le responsable remet en doute le fait qu'il s'agisse des cendres de Lisa. Une dispute éclate entre Barb et Nate qui avoue leur avoir donné les cendres d'un étranger. Nate découvre toutefois une photo de Lisa où cette dernière porte le même chandail que celui qu'elle arborait le jour de sa disparition; Nate est préoccupé par cette photo et croit que quelqu'un était avec sa femme à ce moment. Nate va donc interroger Hoyt, le mari de Barb, au sujet de Lisa. Ce dernier avoue qu'il avait une relation adultère avec Lisa, que cette dernière voulait mettre un terme à leur relation et qu'il ne voulait pas qu'elle parle de cette aventure à sa femme. Découvrant que sa femme Barb a entendu la précédente

conversation, Hoyt se suicide devant Nate. Suite à cet événement, Nate demande Brenda en mariage et affirme vouloir lui faire un enfant.

Alors que Nate et Brenda — enceinte — s'apprêtent à se marier, cette dernière fait une fausse couche. Nate et Brenda se marient malgré la triste nouvelle. Nate se lie ensuite d'amitié avec Maggie, la fille de George³, qui a vécu elle aussi un deuil important, à savoir celui de son fils de deux ans. Nate vit des sentiments conflictuels en apprenant que Brenda est à nouveau enceinte. Entre-temps Sarah, la sœur de Ruth, arrive à la maison des Fisher suite au décès de son amie Fiona; la mort de cette femme touche particulièrement la famille Fisher, Nate et Ruth connaissant bien cette femme. Sarah est consolée par Ruth, Bettina⁴ et George durant son deuil difficile.

Nate et Brenda apprennent que leur futur bébé pourrait souffrir d'une maladie grave comme le spina bifida. Brenda refuse toutefois de subir une amniocentèse, ce qui provoque plusieurs tensions entre elle et Nate. Nate remet en doute la pertinence de garder cet enfant en vie s'il a un problème de santé important. Brenda annonce ensuite à Nate qu'ils auront une fille, mais celui-ci continue de s'interroger par rapport à cet enfant et les dangers qui le guettent. À cause de son amie Maggie, qui est quaker, Nate amène Brenda assister à une cérémonie de ce groupe religieux; Nate est heureux d'assister à ce rassemblement. Suite à cet événement, Nate et Brenda se disputent par rapport à l'intérêt de Nate pour la religion quaker, puisque Brenda ne croit pas en Dieu. Par ailleurs, au travail, Rico, David et Nate s'interrogent sur l'avenir de la compagnie et les bons investissements à faire. Nate annonce alors à son frère qu'il souhaite être enterré, suite à son décès, de manière écologique, sans embaumement, au pied d'un arbre.

Alors qu'il vient la chercher pour aller à une autre cérémonie quaker, Nate a une discussion avec Maggie. Nate et Maggie ont ensuite une relation sexuelle mais au moment de partir, Nate ressent un malaise et tombe inconscient sur le sol. Suite à une opération

³ George est le nouveau mari de Ruth.

⁴ Bettina est l'amie de Ruth.

d'urgence, Nate tombe dans le coma. Durant son coma, Nate imagine qu'il parle avec Maggie du bonheur de leur relation et qu'il annonce également son infidélité à Brenda. Quelque temps plus tard, Nate se réveille finalement de son coma et parle à tous ses proches. Sur son lit d'hôpital, Nate rompt avec Brenda et dit qu'il ne veut plus se battre. Alors qu'il est toujours hospitalisé, Nate meurt finalement aux côtés de son frère David.

Toute la famille Fisher est profondément affectée par la mort de Nate. Ainsi, suite à la mort de son frère, David vit une grave dépression et est en proie à des cauchemars et des hallucinations où il imagine que son agresseur de jadis le poursuit et l'attaque. Toute la famille Fisher assiste aux funérailles de Nate et son corps est enterré naturellement, dans un linceul, à même la terre.

Suite au décès de son frère, Claire boit beaucoup, perd son emploi et a un accident de voiture. De son côté Brenda, aidée de Ruth, accouche prématurément et a peur pour la survie de sa nouvelle petite fille, Willa. Claire renoue finalement avec son amoureux, Ted. David, quant à lui, retourne vivre à la maison des Fisher afin de régler ses problèmes psychologiques.

Quelque temps plus tard, Claire reçoit une offre d'emploi comme assistante-photographe à New York et celle-ci planifie son départ avec enthousiasme. David réussit finalement à surmonter ses peurs et décide, avec son copain Keith, de racheter les parts de l'entreprise Fisher à Rico et Brenda afin que lui et Keith deviennent propriétaires de la maison funéraire. De son côté, Brenda se réconcilie avec Ruth et accepte son aide pour le bébé. Peu de temps avant son départ, Claire apprend avec regret qu'elle n'a plus d'emploi à New York; toutefois, devant l'insistance de Nate qui lui parle à quelques reprises, elle décide de partir malgré tout. La famille Fisher et ses proches se réunissent donc pour un souper en l'honneur de Nate et du départ de Claire. Claire fait ses adieux à David, Ruth, Keith, Anthony et Durrell⁵ et quitte la maison.

⁵ Anthony et Durrell sont les fils adoptifs de David et de son conjoint Keith.

À la toute fin du récit, dans un grand *flashforward*, le futur de la famille Fisher et de ses proches nous est montré : en 2025, Ruth, qui est très vieille et hospitalisée, aperçoit Nathaniel et Nate qui lui sourient au loin. Suite à cette vision, Ruth meurt⁶. Plus tard, en 2029, Keith est abattu au moment de sortir d'un fourgon blindé. Plusieurs années plus tard, soit en 2044, David regarde des gens jouer au football dans un parc; il aperçoit alors Keith qui le regarde au loin et, au même moment, David meurt subitement. De son côté Rico, en croisière avec sa femme Vanessa, ressent un malaise et décède à bord de ce bateau, en l'année 2049. En 2051, Brenda, alors très âgée, meurt aux côtés de son frère Billy. Finalement, en 2085, une très vieille femme, Claire Simone Fisher, meurt seule dans son lit.

5.1.2 Analyse de la structure narrative de la télésérie *Six Feet Under*

Des récurrences peuvent aussi être discernées tout au long du récit de *Six Feet Under*, particulièrement en ce qui concerne la mise en scène de la mort et la narration de chaque épisode.

Comme il fut mentionné préalablement, le récit de *Six Feet Under* est principalement axé autour de la vie de la famille Fisher et de ses proches. Toutefois, une récurrence importante peut également être discernée tout au long du récit et surtout dans la construction narrative de cette fiction télévisuelle : chaque épisode débute par une scène ou une séquence introductive montrant la mort d'une personne, parfois de plusieurs simultanément. En effet, bien que la télésérie *Six Feet Under* ressemble, à certains égards, à un *serial* et à *soap opera* dont le récit est continu et se poursuit d'épisode en épisode (Creeber, 2004), cette œuvre télévisuelle s'apparente également au genre de la série (*series*). Chaque segment hebdomadaire de cette fiction présente en effet une mort particulière ainsi que les événements entourant le décès de cette personne, ce qui confère à chaque épisode une fermeture relative.

⁶ L'année précise durant laquelle se déroule l'action nous est mentionnée à la fin de la scène : une épitaphe apparaît alors à l'écran, dévoilant la date du décès du protagoniste.

Ainsi, chaque épisode de *Six Feet Under* met en scène la mort d'une personne afin d'introduire le récit de la télésérie. Dans quelques épisodes restreints, cette séquence introductive représentant un décès est précédée de quelques courtes scènes présentant le vécu de la famille Fisher; toutefois, dans tous les cas, la mort est très rapidement intégrée au récit. Ainsi, hormis trois épisodes centrés presque uniquement sur la maladie et la mort du personnage de Nate⁷ — lesquels ne présentent pas une mort en début de récit et diffèrent ainsi de la structure narrative habituelle de l'émission —, tous les épisodes de *Six Feet Under* débutent irrémédiablement par la mise en scène singulière d'un décès. Qui plus est, chaque séquence introductive se conclue par un fondu au blanc, suivi d'une épitaphe apparaissant à l'écran et présentant le nom de l'individu décédé, l'année de sa naissance et l'année de son décès (voir fig. 5.1)⁸. Ces défunts, une fois présentés dans la séquence introductive, seront ensuite envoyés à la maison funéraire des Fisher, lesquels prendront en charge le corps de ces défunts et s'occuperont de la préparation des funérailles. En somme, cette mise en scène récurrente de la mort dans *Six Feet Under* agit en tant qu'introduction au récit présenté chaque semaine au sein de cette télésérie.

⁷ « Perfect Circles » (3-01) raconte la mort hypothétique de Nate et son retour à la vie normale suite à son opération; la séquence introductive annonce tout d'abord la mort de Nate en affichant son épitaphe, mais la date du décès sera plus tard effacée, ce qui annonce que ce dernier a finalement survécu à son opération. La séquence inaugurale présentait ainsi une mort fictive. De même, l'épisode intitulé « All Alone » (5-10) présente uniquement le deuil et le vécu de la famille Fisher suite au décès de Nate. Finalement la séquence introductive de l'épisode final (« Everyone's Waiting », 5-12) ne propose pas une mort, mais plutôt une naissance, à savoir celle de Willa, la fille de Nate et Brenda.

⁸ Il existe une exception : en effet, aucune épitaphe n'apparaît suite au décès de Nathaniel Fisher, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que ce décès est mis en scène dans le pilote, lequel peut différer des épisodes subséquents et de la structure narrative du reste de la télésérie.

CHANDLER JAMES SWANSON

1967 - 2001

Figure 5.1 Le procédé des épitaphes dans *Six Feet Under*. (Source : *Six Feet Under*, « The Will » (1-02))

Par ailleurs, les différents épisodes de *Six Feet Under* présentent, sous la forme d'un enchâssement, des moments de la vie intime et professionnelle de la famille Fisher et de ses proches. Toutefois, nous sommes à même de découvrir, au sein de ce vaste récit, des récurrences de lieux et surtout, de séquences dramatiques qui sont directement en lien avec la thématique de la mort. En effet, les épisodes de *Six Feet Under* mettent fréquemment en scène le traitement du corps des défunts, qu'il s'agisse de son entreposage, son embaumement ou de la correction par les thanatopracteurs des agressions physiques perceptibles sur certains cadavres.

À ce sujet, les séquences mettant en scène le travail des thanatopracteurs sur les corps des défunts dans la salle de préparation⁹ sont récurrentes au sein de cette télésérie. En plus de cet accent porté sur le traitement des cadavres et leur préparation, la mise en scène des funérailles et de l'exposition des défunts est également fréquemment intégrée aux épisodes. Par conséquent, toutes les étapes de la prise en charge des morts — du moment de la réception des corps à la morgue jusqu'au moment terminal de l'inhumation ou de l'entreposage des cendres — constituent des événements récurrents au sein des épisodes et du récit global de cette télésérie.

⁹ Les protagonistes de *Six Feet Under* appellent cette pièce la « prep room ».

5.2 Les formes du mourir dans *Six Feet Under*

Le mourir de certains personnages est fréquemment mis en scène dans la télésérie à l'étude, notamment à cause du choix narratif de débiter chaque épisode par un décès. Qui plus est, le récit de *Six Feet Under* présente la mort de tous les personnages principaux puisque chacun d'entre eux mourra à un moment ou l'autre de la télésérie. Ainsi, le récit débute par la mort de Nathaniel Fisher, le patriarche de la famille. De même, durant la troisième saison, Lisa décède à son tour dans des circonstances plus ou moins expliquées. Plus encore, le personnage central de Nate meurt durant la cinquième et dernière saison. Finalement, la toute dernière séquence de la télésérie met en scène les derniers moments et la mort de tous les autres personnages principaux de *Six Feet Under*, à savoir Ruth, Keith, David, Federico, Brenda et Claire. Il apparaît donc que la mort est un élément dramatique récurrent de cette télésérie. Toutefois, au-delà de ces précisions, il importe également d'analyser les types de mort présentés dans *Six Feet Under*. Ainsi, des morts sont certes présentées dans cette télésérie, mais quelles sont les formes du *mourir* (Thomas, 1975, 2003) associées à ces multiples décès? Une analyse des formes du mourir et des circonstances entourant ces décès nous permettra ainsi de mieux comprendre la conception de la mort priorisée par cette œuvre de fiction.

Suite au visionnage de la télésérie entière, il apparaît que la mort y est représentée sous diverses formes et dans des circonstances qui diffèrent grandement les unes des autres. Ainsi, dans le tout premier épisode, Nathaniel Fisher meurt suite à un carambolage (1-01). Dans « The Will » (1-02), un homme meurt des suites d'une commotion cérébrale après avoir effectué un plongeon dans sa piscine. Dans l'épisode subséquent, un homme est décapité après avoir chuté accidentellement dans un énorme mélangeur industriel (1-03). Dans l'épisode « Familia » (1-04), un homme est assassiné par un gang adverse. La défunte suivante meurt électrocutée dans sa baignoire (1-05). Ensuite, une vieille femme meurt dans son sommeil et son mari décède en veillant son corps (1-06). Plus encore, un homme meurt du syndrome de la guerre du Golfe (1-07); une femme décède subitement après que sa tête eut été violemment percutée par la nacelle d'un camion (1-08); le jeune frère de Gabriel, un

ami de Claire, se tue en jouant avec un pistolet (1-09); une femme tue son mari avec une poêle à frire (1-10); un bébé meurt, victime du syndrome de la mort subite du nourrisson (1-11); un jeune homme est victime d'un crime homophobe (1-12) et une femme est frappée mortellement à la tête par une balle de golf (1-13).

Dans la deuxième saison, une jeune femme meurt d'une overdose de cocaïne (2-01); un joueur de football dans la vingtaine meurt durant une pratique (2-02); un homme malade décède sur son lit d'hôpital (2-03); un vieil homme meurt dans un autobus voyageur (2-04); une femme s'étouffe avec de la nourriture et son cadavre est retrouvé quelques jours plus tard (2-05); un homme ivre fait une chute accidentelle d'un bateau (2-06); un homme meurt après avoir pratiqué l'auto-asphyxie érotique (2-07); un homme perd la vie suite à une collision entre sa motocyclette et une voiture (2-08); un homme est mortellement frappé par une boîte à lunch tombée du haut d'un édifice (2-09); un homme meurt en sortant ses poubelles (2-10); une vieille dame à l'hôpital est tuée par sa partenaire de chambre qui lui a enfoncé une saucisse hot-dog dans la gorge (2-11); une vieille dame meurt dans un salon de coiffure et finalement, un homme atteint d'un cancer du pancréas décède (2-13).

Dans la troisième saison, trois hommes sont abattus par un tueur fou qui se suicide suite à ses meurtres (3-02); une femme est happée mortellement par une voiture (3-03); un homme souffrant d'un problème cardiaque meurt à son domicile, entouré de ses amis (3-04); un homme est retrouvé mort plus de vingt-cinq ans après sa disparition (3-05); une femme meurt suite à un violent saignement de nez (3-06); Bernard Chenowith, le père de Brenda, meurt à l'hôpital, atteint d'un cancer de l'estomac (3-07); un homme décède dans sa cour (3-08); une femme se suicide dans sa voiture (3-09); une femme meurt suite à une piqûre d'abeille (3-10); une caissière est abattue par un voleur (3-11); un électricien est électrocuté lors de son travail (3-11); un homme ressent un malaise en faisant de l'exercice et meurt subitement (3-11); un prisonnier est mis à mort (3-12); une femme est mortellement assommée par de la glace bleue accidentellement tombée d'un avion (3-13) et, à la toute fin du dernier épisode, le cadavre de Lisa est retrouvé dans la mer (3-13).

Durant la quatrième saison, la télésérie met en scène la mort d'un jeune homme qui se suicide lors d'un *trip* d'acide (4-01); une femme est frappée par une voiture après s'être précipitée dans la rue, croyant voir des anges voler (4-02); une jeune fille tombe inanimée sur le sol après avoir été prise d'un fou rire (4-03); un homme est mortellement frappé par la foudre (4-04); une femme est assassinée dans sa maison (4-05); un homme est assassiné par un cambrioleur (4-06); une femme meurt des suites d'un cancer (4-07); un vieil homme décède dans sa voiture, dans le stationnement des Fisher (4-08); un homme meurt, écrasé sous une étagère (4-09); un homme décède, suite à un empoisonnement à l'alcool (4-10); les quatre membres d'une famille sont victimes d'un accident de voiture et meurent (4-11) et un homme est tranché en deux, alors qu'il tentait d'aider des gens à sortir par la porte d'un ascenseur en panne (4-12).

Finalement, dans la dernière saison de *Six Feet Under*, une femme meurt après être tombée sur une barre de métal durant une dispute avec son conjoint (5-01); un homme tombe de sa voiture en marche et est écrasé par cette dernière (5-02); la mère de George, le nouvel amoureux de Ruth, se suicide en ingérant des pilules (5-03); une vieille femme meurt, assise sur son siège de toilette (5-04); un homme diabétique mange volontairement des pêches en boîte et meurt (5-05); Fiona Kleinschmidt, une connaissance de la famille Fisher, meurt en déboulant une montagne (5-06); un homme ressent un malaise et décède en regardant une pièce de théâtre (5-07); une femme est frappée par une voiture en se promenant en patins à roulettes (5-08) et un homme est tué par un cougar (5-09). Par ailleurs, Nate décède à l'hôpital vers la fin de la saison (5-09). Plus tard, un homme amputé de guerre se suicide dans sa chambre d'hôpital (5-11). Finalement, lors de la séquence finale de la télésérie, Ruth meurt, en 2025, dans son lit d'hôpital. Keith, travaillant pour une compagnie de sécurité, est abattu en 2029 par des cambrioleurs. David décède, assis dans un parc. Rico meurt d'une crise cardiaque. Brenda, très âgée, décède également aux côtés de son frère et Claire meurt dans son lit à l'âge de 102 ans.

En somme, la télésérie *Six Feet Under* représente le moment du décès de certains individus de manière récurrente au sein de son récit et ce, dans des mises en scène souvent fort différentes les unes des autres.

5.3 Analyse de segments précis de la télésérie *Six Feet Under*

Afin de pouvoir répondre adéquatement aux questions animant cette recherche, certaines scènes précises de la télésérie *Six Feet Under* seront maintenant étudiées. À travers une analyse plus approfondie de certaines scènes significatives, nous tenterons de mettre en lumière la façon dont cette télésérie américaine met la mort en discours. Nous tenterons ainsi de cerner la manière dont cette œuvre de fiction représente globalement la thématique de la mort et le rapport de la culture américaine d'aujourd'hui à la finitude.

5.3.1 La représentation visuelle des cadavres dans *Six Feet Under*

Compte tenu du récit de cette télésérie et de son accent porté sur la prise en charge des morts par une maison funéraire, le corps des défunts est fréquemment présent, visible à l'écran. Nous nous pencherons donc maintenant sur la mise en scène des cadavres, c'est-à-dire que nous analyserons comment le corps est montré et représenté, particulièrement à travers le discours visuel de la télésérie.

La mort étant associée à de multiples occurrences différentes dans *Six Feet Under*, la représentation visuelle des cadavres y varie d'un épisode à l'autre. Ainsi, certains morts présentés dans cette fiction télévisuelle portent des marques d'accident et ces dernières sont clairement perceptibles dans certaines représentations visuelles de l'émission.

Ainsi dans l'épisode intitulé « Crossroads » (1-08), une femme festoie avec des amies à bord d'une limousine et décide de sortir sa tête du véhicule par le toit ouvrant. La tête de la

femme percute la nacelle d'un camion de construction et cette dernière meurt sur le coup. Dans une scène de cet épisode, le visage de la défunte est donc filmé de manière hyperréaliste : un gros plan du visage permet de détailler les marques laissées sur le corps du cadavre par l'accident mortel, alors qu'on y voit clairement la partie du visage de la victime qui fut arrachée lors de l'impact. La représentation visuelle du corps mort accorde ici une grande importance à la monstration des plaies, du sang et du crâne défoncé de la victime. (voir fig. 5.2) Au cours de cette même scène Rico, au second plan, parle en détails des étapes de la reconstruction faciale qu'il devra effectuer sur le visage de cette personne décédée :

« I'd start with some heavy duty armature material and plaster of Paris. Mastic compound for her face. Tissue builder and wax for her features. I'd finish her off with a good sealer. She'll leak like a garden hose. A little airbrushing and high-quality foundation and she's good to go. » (Six Feet Under, 1-08)

Le discours verbal qui accompagne cette mise en scène du corps mort s'apparente ici à une description technique, scientifique expliquant aux téléspectateurs certaines pratiques de thanatopraxie.



Figure 5.2 Représentation d'un cadavre dans l'épisode « Crossroads ». (Source : *Six Feet Under*, « Crossroads » (1-08))

Par ailleurs, dans « The Invisible Woman » (2-05), une femme seule s'étouffe en mangeant et meurt par asphyxie. Le corps de cette femme ne sera retrouvé que quelques jours plus tard. Dans le cas précis de cet épisode, la représentation visuelle du cadavre est également très graphique; en effet, lors de la séquence introductive, la caméra présente, en plan rapproché, le corps couvert de fourmis de la dame. Cette présentation visuelle du cadavre est accompagnée des cris de la femme qui découvre le corps sans vie de sa voisine. Plus encore, une fois le cadavre installé dans la salle de préparation des Fisher, la caméra s'attarde sur ce corps montrant des signes de début de thanatomorphose. Le corps de la défunte nous est ainsi montré, tant en gros plan qu'en plan d'ensemble, ce qui permet de bien y percevoir les transformations subies, quelques jours après le décès; en effet, ce dernier y apparaît anormalement enflé et recouvert de marques bleutées et violacées (*voir fig. 5.3*). Par conséquent, une telle représentation visuelle du cadavre s'attarde au processus de décomposition.



Figure 5.3 Représentation d'un cadavre à un stade plus avancé de la thanatomorphose dans l'épisode « The Invisible Woman ». (Source : *Six Feet Under* (2-05)).

En plus de cette représentation graphique du corps mort, la scène propose un dialogue plus technique, alors que Rico explique à Nate les complications qu'il pourrait rencontrer en travaillant sur ce corps rendu à un stade plus avancé de la thanatomorphose :

Rico: This one's gonna be one hell of a ride.

Nate: I'm sure you'll be able to take care of it.

Rico: Yeah? Well, don't be. She must've been laying out for a week in a partially-ventilated space. Why can't everyone die in an air-conditioned room? Her face is all discoloured from being lain on it. That I can fix, although it's gonna take me hours. And her abdomen's all distended. This woman's got a lot of gas in there. When I poke a hole, we're gonna get some major fumes. Whew, Nellie!
(*Six Feet Under*, 2-05)

Toutefois, le dialogue présenté lors de cette mise en scène du cadavre ne se limite pas à une simple description technique des transformations du corps suite au décès; en effet, le discours devient ensuite plus personnel. Nate et Rico discutent brièvement de la vie de cette défunte, Mme Previn, qui était très seule et n'avait aucun proche pour s'occuper de ses funérailles :

Rico: You may need to talk the family out of an open casket. There's only so much I can do, man.

Nate: She doesn't have any family.

Rico: No one?

Nate: No friends, or anybody. I ran an obituary in the paper today. I'm just praying someone will read it and show up tomorrow.

(Rico lit les pré-arrangements funéraires de Mme Previn.)

Rico: Pre-need? If she wanted an open casket, we'll try to give her one. I'll boost up the fluids and see if that'll bring the swelling down. There's a good chance we're going to get some skin slippage, and then we're screwed.

Nate: Maybe she was just some vicious asshole, you know? Just twisted and evil. Maybe that's why she didn't have any people in her life.

Rico: No. You can tell what kind of life people lived even when they're dead. Yeah, she was all right.

(*Six Feet Under*, 2-05)

Par ailleurs, nous retrouvons une représentation similaire du corps mort dans l'épisode intitulé « A Coat of White Primer » (5-01) où une femme décède après être tombée, tête première, sur une tige de métal pointue. Lors d'une scène où David prépare le corps de cette défunte, un gros plan nous est montré du visage de celle-ci : un trou béant est visible là où l'œil droit a été transpercé lors de l'impact (voir fig. 5.4). Quant au dialogue accompagnant cette mise en scène du cadavre, celui-ci s'éloigne d'une description technico-scientifique; en effet, il y est surtout question des fréquentations de Rico devenu célibataire. Ainsi donc, sur le plan du discours visuel, la représentation de la mort proposée dans cette autre scène peut également apparaître effrayante ou répulsive pour le téléspectateur, alors que le corps représenté affiche des signes manifestes de violence. La caméra scrute ici les blessures perceptibles sur le corps *post mortem*.



Figure 5.4 Représentation d'un corps mort accidenté dans l'épisode « A Coat of White Primer ». (Source : *Six Feet Under* (5-01))

Toutefois, malgré cette présence occasionnelle de représentations visuelles de corps accidentés où la mort semble laisser des traces tangibles sur les cadavres, il est à noter que la plupart des dépouilles mises en scène dans *Six Feet Under* ne présentent pas de traces de violence, ou à peine. En effet, plusieurs cadavres représentés n'affichent aucune trace tangible.

Par exemple dans l'épisode « The Trip » (1-11), Rico doit s'occuper de l'embaumement d'un bébé victime du syndrome de la mort du nourrisson. Rico regarde longuement le petit corps du défunt, visiblement attristé devant cette mort. Dans ce cas particulier, la caméra s'attarde sur les pieds ainsi que le bras du bébé; le corps inanimé ne porte absolument aucune trace de blessures ou d'agression (voir fig. 5.5).



Figure 5.5 Représentation du cadavre d'un bébé. (Source : *Six Feet Under*, « The Trip » (1-11))

De même, dans l'épisode intitulé « Driving Mr. Mossback » (2-04), une scène nous présente David et Rico en train d'embaumer un cadavre. Les deux protagonistes massent les bras du défunt afin d'aider à la bonne propagation du produit dans le corps. Dans cette scène précise, le corps du défunt est une fois de plus visible à l'écran : ce dernier ne présente aucune marque d'agression, aucune blessure, aucune trace de putréfaction (voir fig. 5.6). Qui plus est, une lumière située au-dessus du cadavre permet d'en révéler plus clairement la couleur et l'état, lesquels encore une fois ne révèlent absolument aucun signe d'agression.



Figure 5.6 David et Rico embaument le cadavre d'un homme.
(Source : *Six Feet Under*, « Driving Mr. Mossback » (2-04))

Plus encore, le corps des défunts est présenté à maintes reprises dans le salon funéraire de la famille Fisher. Dans ce type de mise en scène, les cadavres y sont présentés sans aucune trace mortifère, les traits détendus, puisque les corps ont été préalablement embaumés (*voir* fig. 5.7). Les corps des défunts sont ainsi présentés dans des mises en scène s'attardant aux rituels de deuil des proches, lesquels varient en fonction des croyances et habitudes culturelles des endeuillés.



Figure 5.7 Représentation d'un cadavre lors d'une cérémonie funéraire. (Source : *Six Feet Under*, « The Plan » (2-03))

Par ailleurs, un épisode propose plusieurs représentations visuelles de la mort qui peuvent s'avérer intéressantes. En effet dans « The Rainbow of Her Reasons » (5-06), une amie de Sarah¹⁰ et connaissance de la famille Fisher décède; son corps est donc transporté à la maison funéraire Fisher & Diaz. Une première scène montre ainsi clairement le corps accidenté de la défunte, Fiona Lenore Kleinschmidt, alors que Rico travaille à la recoudre. Le gros plan effectué sur le corps de la dépouille permet de bien discerner les coups et tuméfactions présents sur son visage (voir fig. 5.8).



Figure 5.8 Représentation du corps accidenté de la défunte Fiona Kleinschmidt. (Source : *Six Feet Under*, « The Rainbow of Her Reasons » (5-06))

¹⁰ Sarah est la sœur de Ruth.

Toutefois, une fois le cadavre embaumé, une autre séquence nous présente le corps de la défunte, cette fois-ci les traits détendus, alors qu'aucune trace d'agression n'est désormais perceptible. Qui plus est, cette même séquence met en scène plusieurs femmes, dont Ruth et sa sœur Sarah, qui veillent le corps de la défunte Fiona. Dans cette représentation particulière d'un cadavre, la mort n'y est donc pas représentée comme effrayante, menaçante ou abjecte; les femmes parlent au corps de la défunte, le touchent, l'embrassent (*voir fig. 5.9 et 5.10*) et chantent « *Calling all angels* » à ses côtés. Le discours verbal de cette séquence permet en outre de préciser la vision positive de la mort présentée dans cette scène, puisque les femmes s'adressent au corps de la défunte sans peur ou anxiété et font leurs adieux à leur amie décédée :

- Femme: Are you sure it's okay for us to be down here, Fisher?
 Ruth: Of course I'm sure. We've all been conditioned not to touch the dead. But it's okay.
 Sarah: Oh, Fiona.
 Bettina: You look good, babe.
 Sarah: I love you.



Figure 5.9 Des femmes se regroupent autour du cadavre de Fiona. (Source : *Six Feet Under*, « *The Rainbow of Her Reasons* » (5-06))



Figure 5.10 La protagoniste Sarah embrasse le corps de sa défunte amie. (Source : *Six Feet Under*, « The Rainbow of Her Reasons » (5-06))

En somme, la représentation visuelle des défunts dans *Six Feet Under* varie considérablement en fonction des épisodes et de la nature de la mort présentée. Toutefois, une constante semble pouvoir être décelée : la représentation du corps mort y est extrêmement réaliste, très détaillée. *Six Feet Under* s'attarde à représenter visuellement la mort à ses téléspectateurs en incluant souvent des segments mettant en scène des cadavres. La caméra, scrutatrice, n'hésite pas à filmer le corps des défunts et leur visage en gros plan, à s'approcher des morts afin de les présenter clairement. Toutefois, cette hyperreprésentation du cadavre n'est pas constamment axée sur la décomposition ou les signes d'une mort agressive, comme en témoignent les précédents exemples.

5.3.2 Les dialogues sur la mort dans *Six Feet Under*

S'inspirant notamment du *soap opera*¹¹, le récit de la télésérie *Six Feet Under* accorde une importance prédominante à la parole, c'est-à-dire aux dialogues entre les protagonistes¹². Ainsi, bien que cette fiction télévisuelle propose des représentations visuelles de la mort, cette thématique est principalement abordée à travers le discours verbal des personnages; ces derniers parlent en effet de la mort et réfléchissent sur ce sujet, tant au travail que dans leur intimité. En s'attardant ici sur les discours mettant en scène le personnage de Nate, il sera maintenant question, dans la dernière partie de ce chapitre, de la façon dont la télésérie *Six Feet Under* parle de la mort.

5.3.2.1 Les discours concernant la finitude

Une partie significative des dialogues dans *Six Feet Under* aborde directement la question de la mort, son sens et son impact sur notre existence. Nate est effectivement confronté à la réalité de la mort dès le premier épisode de la télésérie, alors que son père décède dans un accident de voiture. Par conséquent, dès le tout début du récit de la télésérie, des dialogues entre les personnages proposent des réflexions sur la notion de finitude. Par exemple, dans le premier épisode (« Pilot », 1-01), Nate s'empporte devant Brenda face à l'absurdité de la mort de son père. Devant une telle réaction négative, Brenda questionne Nate par rapport à la raison véritable de sa colère : « *Are you mad at him or the fact that we're all gonna die?* » Cette question de Brenda confronte, dès le tout début de la télésérie, le personnage de Nate au fait que la mort nous concerne tous.

Plus encore, dans le même épisode (1-01), Nate se rend à la morgue afin d'identifier le corps de son paternel. Durant cette scène, Nathaniel apparaît devant son fils et lui rappelle le

¹¹ Selon Schardl (2003), *Six Feet Under* peut être défini comme un *soap opera* existentialiste (cité dans Shoshana et Teman, 2006, p. 557).

¹² Selon François Jost (2007), le *soap opera* « donne un rôle prépondérant à la parole, toute situation se caractérisant par sa capacité à faire parler » (p. 109).

caractère inévitable de la mort : « *Well, well. The prodigal returns. This is what you've been running away from your whole life, buddy boy. Scared the crap out of you when you were growing up, didn't it? And you thought you'd escape, well, guess what? Nobody escapes.* » Suite à cet événement, Nate assistera également aux funérailles de son père et réfléchira, devant Claire, sur le sens de sa propre vie, laquelle lui apparaît soudain insignifiante une fois confronté à la réalité de la mort : « *I'm gonna be one of those losers who ends up in his death bed saying, « Where'd my life go »?* » (1-01)

Par ailleurs, Nate apprend dès la fin de la première saison qu'il est atteint d'une anomalie au cerveau qui pourrait être mortelle. Confronté à ce diagnostic, Nate s'interrogera sur la mort et surtout, sur l'injustice d'un tel pronostic : « *There's gotta be some kind of mistake. I mean, I don't smoke. I haven't had any red meat since 1989. I run three miles a day.* » (« Knock, Knock », 1-13) Suite à la confirmation de ce diagnostic, la télésérie *Six Feet Under* accorde donc une place importante, au sein de son récit, aux réflexions du personnage de Nate concernant la mort, son caractère inévitable et l'impact de celle-ci, une fois reconnue, sur son existence. Plus particulièrement, dans plusieurs scènes de la télésérie, Nate parle de la mort et de son sens avec des proches défunts, tels son père Nathaniel. Ainsi, suite à l'annonce du docteur concernant la malformation artério-veineuse de Nate, Nathaniel rappelle à son fils l'ironie de cette annonce :

Nathaniel: It's kind of ironic. You don't smoke, you run every day, eat all that healthy crap.

Nate: (Nate crie.) Shut up!

Nathaniel: Now me, I smoked, I drank, I ate any old thing I wanted. And I inhaled embalming fluid for God knows how long. You know what? If it wasn't for that bus, I'd have lived to be 93. » (« In the Game », 2-01)

Au fil des saisons, Nate devra apprendre à vivre avec son problème de santé et avec la possibilité d'une mort imminente. À ce sujet, dans l'épisode intitulé « Dancing for Me » (5-02), Nate retrouve un ami d'enfance, Tom, et a une grande discussion avec celui-ci. Ce

dialogue sera ainsi l'occasion pour Nate de parler de l'impact de la reconnaissance de la réalité de la mort sur sa vision de la vie :

- Tom: Really? Nate, don't you ever lie awake in bed at night and just think, 'Jesus, fuck, I'm going to be 40 fucking years old'?
- Nate: No, I don't. I lie in bed awake at night thinking, 'Thank you, God, for letting me live this long.'
- Tom: Are you, like, Christian or something?
- Nate: No. I've just had a lot of serious shit happen to me in my life. And I really get it now that this doesn't last. And I'm no different from anybody else. Yes, indeed this will happen to me. It is happening to me a little bit each day. And that doesn't freak me out. If anything, it's liberating.
- Tom: Okay, so I guess it comes with the territory? I mean, your job.
- Nate: No, I don't think it's the job, really. It's just...the job allows me to practice being okay with it.
- Tom: Yeah yeah, okay, so there. You have to practice, Okay? So you're not really okay with it.
- Nate: Of course, you have to practice.
- Tom: Yeah, but Nate...it's just so fucking big. I mean, it's all going by so fucking fast.
- Nate: Would you change anything?
- Tom: Like what?
- Nate: Like who you're with or what you do or what kind of person you are. Because if you would, do it now.
- Tom: Whoa, dude. That's really harsh.
- Nate: (Nate élève la voix.) Look, this is it, Tom! This is all we have. Right here, right now.

5.3.2.2 Les discours face à la mort de l'autre

Alors que certains dialogues de Nate traitent de la finitude ou de sa propre mort, d'autres discours de cette télésérie abordent le sujet du deuil. En effet, Nate doit concilier avec la mort

de son père et de sa première femme, Lisa; par conséquent, le récit de *Six Feet Under* présente le vécu du deuil de cet homme. Plusieurs dialogues permettent ainsi à Nate de verbaliser son vécu de la mort de l'autre, de témoigner de l'impact que ce deuil a eu sur sa propre existence. Par exemple, lorsque Nate annonce sa démission à son frère, il lui parle également de son état émotionnel suite à la mort de Lisa :

- Nate: Ever since Lisa died, every death that comes through here feels like her dying all over again.
- David: It's only been a few months, Nate.
- Nate: Yeah. (silence) I keep thinking it's going to get easier.
- David: No one ever said it gets easy.
- David: Not easy, easier. Just for five fucking minutes. I can't get it out of my head even for that long. Even when I'm with Maya. Most of all, I just don't think I believe any of this anymore.
- David: Any of what?
- Nate: That anything we say or do actually helps anybody.
- (*Six Feet Under*, 4-02)

Plus encore dans l'épisode « That's my Dog » (4-05), Nate assiste à une rencontre d'un groupe pour personnes endeuillées et prend la parole afin de verbaliser ses sentiments suite à la mort de sa femme Lisa :

- Animateur : When you lose somebody you love, you truly have lost a part of yourself. Because you've shared a lifetime with this person, it's only natural to have moments when you're feeling completely lost.
- Nate: What if you haven't?
- Animateur: Well, if you don't feel lost...
- Nate: No, I didn't get to share a lifetime with her. Look, I'm sorry. I've been listening to your stories and they're...they're really upsetting to me, because I don't have that. I don't have a lifetime of memories. We were just getting started. Just working things through. And, uh...well, now I have a...I have a two-year-old daughter who doesn't have a mother. And so she, uh...she has to get everything from me because I'm all there is. And I don't know...I don't know what to do with that. Most of the time, I just...I just feel numb. And then sometimes I feel just...just terrified. Then sometimes, I just feel so

angry, but then I don't want to be this bitter guy, so I try to deal with it because I don't want my daughter to have to live with that poison. I try and be thankful. I try so hard to be thankful. And I am, I'm thankful, thankful I have a beautiful child that Lisa gave me. And some days, some days I just feel like I'm going crazy, like I'm literally losing my mind.

Durant cette scène, la caméra nous montre les autres membres du groupe, toutes des personnes beaucoup plus âgées que Nate; ces dernières sont visiblement mal à l'aise devant de tels propos. Sur ces entrefaites, une alarme d'incendie vient interrompre Nate pendant son discours et oblige tout le groupe à évacuer l'établissement. Devant l'incapacité des autres à lui apporter un quelconque appui moral, Nate quitte alors précipitamment les lieux.

Plus encore, suite à la mort de Nate (5-09), les trois derniers épisodes de la télésérie *Six Feet Under* s'attardent au deuil, c'est-à-dire à l'existence de la famille Fisher suite à la mort du fils aîné de la famille. Par conséquent, de nombreux dialogues entre les protagonistes abordent le sujet du deuil, de la difficulté de vivre suite à la disparition de Nate. Ainsi, lors d'une discussion avec David, Claire et Bettina, Ruth questionne son fils cadet à propos des circonstances entourant la mort de son fils :

Ruth: Why didn't you call Dr. DiPaolo?
 David: Mom, I told you he was out of town.
 Ruth: But this was an emergency. I don't understand why no one even spoke to him.
 David: They thought he was going to be fine.
 Claire: He was talking to us, Mom. He really seemed okay.
 Ruth: But none of it makes any sense!
 Bettina: Sometimes things just don't.

Plus tard, Ruth parle à Bettina de son sentiment de culpabilité face à la mort de son fils, puisqu'elle était absente au moment de son décès :

Ruth: Why didn't I ever get a stupid cell phone?
 Bettina: 'Cause you hate 'em.
 Ruth: Well, if I had one like every other person in the world...
 Bettina: It wouldn't have saved him.
 Ruth: Why did Claire have to make me go get my hair cut? I've been cutting my own hair for years. Why did she have to tease me about it now?
 Bettina: When did you have your last pill, hon?
 Ruth: I, I don't want another pill. I want my son. I want my beautiful son.
 Bettina: I know. (Bettina serre Ruth dans ses bras.) I know you do. I know you do.
 (*Six Feet Under*, 5-10)

Par ailleurs, à la fin du même épisode, Ruth, Bettina, George et Sarah parlent de la mort et du processus de deuil :

Ruth: I forget how anyone gets over anything.
 Bettina: You don't really.
 Sarah: Don't say that. You do.
 George: It's just time.
 Sarah: And remembering love, really.
 Ruth: What the hell does that mean?
 George: Slowly you fall back in love with whatever really mattered to you.
 Sarah: Yes, and maybe you find a way to make sense of what you've lost.
 Ruth: That doesn't seem possible.
 (*Six Feet Under*, 5-10)

Qui plus est, David est lui aussi confronté au deuil difficile de son frère; celui-ci aura d'ailleurs une conversation inquiétante avec un des cadavres entreposés dans la salle de préparation. En effet, alors qu'il est en train de recoudre le corps de celui-ci, le cadavre crie et supplie David de le tuer. David, paniqué, nie la réalité de cette vision. Ce discours confrontera toutefois David à sa peur de la mort :

David: This is not fucking happening!

Cadavre: Okay, maybe it isn't. But that doesn't mean you're not totally fuckin' alone. You're gonna die, David. Just like Nate, just like your dad, just like everybody.

David: I am aware of the reality of death. I work with it every day.

Cadavre: And you're scared. You're more scared now than you've ever been in your life. You thought you knew what fear was when Jake poured gas all over your head, but this...the simple unavoidable fact that you're alive and alone, and then someday you'll be dead. Gone.

David: Stop it.

Cadavre: You'll never see Keith after that. You'll never see your boys.

David: (David crie.) Shut up!

(*Six Feet Under*, 5-11)

En somme, la télésérie *Six Feet Under* présente un discours complexe où bon nombre de dialogues entre les protagonistes traitent de la thématique de la mort et questionnent ce phénomène important, qu'il s'agisse de la mort de l'autre, une fois survenue, que de celle qui est toujours à venir et qui concerne tous les protagonistes.

5.3.2.3 Les discussions avec les défunts

Une récurrence importante de la télésérie *Six Feet Under* s'avère être les dialogues entre les vivants et les morts. En effet, plusieurs protagonistes de cette télésérie discutent à maintes reprises avec des personnes décédées, telles Nathaniel, Lisa, Nate ou encore certains défunts dont les Fisher s'occupent à la maison funéraire¹³. Chaque dialogue avec un défunt permet aux protagonistes d'aborder des sujets qui les préoccupent dans leur existence. Ainsi tout au long de la télésérie, Nate a des discussions, principalement avec son père Nathaniel et sa défunte femme Lisa à propos du sens de la mort. Par exemple, lors d'un rêve, Nate discute avec son père dont il vient de découvrir la pièce secrète :

¹³ À part Nate, d'autres personnages de la télésérie, particulièrement David et Claire, auront effectivement des conversations fréquentes avec des personnes décédées. Toutefois, compte tenu de la durée considérable de cette œuvre télévisuelle, la présente analyse ne s'attarde qu'aux discours mettant en scène le personnage de Nate.

Nate: What the hell did you do here? Who the hell are you?

Nathaniel: So many questions. Why couldn't you ask them while I was still alive? It's okay, I couldn't have answered most of them anyway...unlike now, now, I'm a fucking prophet.

Nate: Right.

Nathaniel: You think I'm kidding, buddy boy? That's one of the perks of being dead. You know what happens after you die. *And* you know the meaning of life.

Nate: That seems fairly useless.

Nathaniel: Yeah, I know. Life is wasted on the living.

Nate: So, what's the meaning of life?

Nathaniel: You really want to know?

Nate: I don't know. Will it fuck me up if I do?

(« The Room », *Six Feet Under*, 1-06)

À la fin de cette conversation, Nathaniel murmure des paroles inaudibles à l'oreille de son fils et ce dernier se réveille en sursaut.

Dans un autre épisode (« The Plan », 2-03), Nate fait la rencontre d'une cliente qui se prétend médium et affirme que son mari décédé est toujours là, avec eux, dans la pièce. Suite à cette rencontre, Nate discute avec son défunt père à propos de l'après-mort:

Nathaniel: So, where do you think he is now?

Nate: According to his wife, he's still here.

Nathaniel: Well, there's a big chunk of dead meat in a cheapo box that's still here. But do you really believe that's him? The essence of who he was? The part of him that hoped and dreamed, and all that other crap?

Nate: You tell me. You're the one who has all the answers now.

Nathaniel: I never said that.

Nate: You'd think getting hammered by a bus would make you a little less of a dick.

Nathaniel: Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, once the light goes out, it stays out. You'll never know, buddy boy, till it's your turn.

De même, dans l'épisode intitulé «The Dare » (4-07), Nate parle avec sa défunte femme Lisa de son incapacité à se réinvestir dans une nouvelle relation amoureuse :

Lisa: What's stopping you?
 Nate: The pain.
 Lisa: What's that supposed to mean?
 Nate: I can't ever again go through the pain of starting a life with someone only to have it taken away from me.
 Lisa: Oh, please. (Lisa lance un oignon à Nate.)
 Nate: Whoa! Ouch, that hurt!
 Lisa: Life is pain. Get used to it.

En somme, les dialogues de Nate avec des personnes défuntées lui permettent d'aborder la question de la mort et du sens de la vie.

5.3.2.4 Les propos concernant le rapport de la société américaine contemporaine à la mort

À travers sa mise en scène récurrente de rituels funéraires, la télésérie *Six Feet Under* propose aussi plusieurs dialogues qui abordent la question du rapport de l'Amérique contemporaine à la mort. En effet, dès le premier épisode (« Pilot », 1-01), Nate est confronté à la mort de son père et surtout, aux pratiques funéraires de son entourage. Lors d'une scène au salon funéraire, Nate aperçoit sa mère près du corps de son défunt mari; alors que celle-ci est sur le point de pleurer bruyamment, David l'escorte vers une petite pièce isolée. Nate commente ainsi cette scène, visiblement embêté par une telle façon d'agir :

Nate: What, she's sad, so he has to get her out of sight?
 Claire: They always do that, the second someone starts to lose it. They take them off into that room. It makes all the other people uncomfortable, I guess.
 Nate: (En criant) This is not about the other people!

Suite à ces propos, Nate raconte donc à sa sœur la vision qu'il a eue d'un rituel funéraire en Sicile, lequel diffère des comportements des gens endeuillés dans son pays :

*« When I went backpacking through Europe after I quit school, I went to this island off the coast of Sicily, it was this volcanic island. And on the boat over there was this pine box, somebody from the island who was being returned to be buried there. And there are all these old Sicilians dressed up all in black, waiting, just lined up on the beach, and when they got that coffin to the beach, those old Sicilian women just went apeshit, screaming, throwing themselves on it, beating their chests, tearing at their hair, making animal noises. It was just so...so real. I mean, I'd been around funerals my entire life, but I had never seen such grief. And at the time it gave me the creeps. But, now I think it's probably so much more healthy than...this. » (« Pilot », *Six Feet Under*, 1-01)*

À travers ce dialogue, Nate commente et critique ainsi le comportement de son entourage lors d'un décès, en plus d'y exposer sa vision de comportements plus « sains » en période de deuil.

Un peu plus tard, dans le même épisode (1-01), toute la famille Fisher assiste à la cérémonie d'inhumation du corps de Nathaniel. Alors que le prêtre ainsi que les membres de la famille versent un peu de terre sur le cercueil en utilisant un contenant hermétique ressemblant à une salière, Nate s'oppose une fois de plus à de telles pratiques funéraires :

Nate: I refuse to sanitize this anymore.

David: This is how it's done.

Nate: Yeah? Well, it's whacked. What is this stupid salt shaker? What is this hermetically sealed box? This phony Astroturf around the grave. Jesus, David, it's like surgery. Clean, antiseptic, business. He was our father!

David: Please don't do this.

Nate: You can pump him full of chemicals, you can put makeup on him, and you can prop him up for a nap in the slumber room, but the fact remains, David, that the only father we're ever gonna have is gone! Forever. And that sucks. But it's a goddamn part of life and you can't accept it without getting your hands dirty. Well, I do accept it and I intend to honor the old bastard by letting the whole world see just how fucked up and shitty I feel that he's dead!

À la fin de cette cérémonie, David confronte toutefois son frère Nate à propos de sa critique ouverte des comportements de ses proches lors des funérailles :

- David: It may seem weird to you, but there is a reason behind everything that we do here. We provide people with a very important and sacred service at the darkest time in their lives. Because maybe they don't want to make a spectacle of themselves. Because maybe they'd prefer to grieve in private.
- Nate: Why?! Why does it have to be such a secret? It's nothing to be ashamed of.
(*Six Feet Under*, 1-01)

Par ailleurs, dans la dernière saison de *Six Feet Under*, Nate réfléchit encore au rapport que sa culture entretient avec la mortalité; durant une discussion d'affaires avec David et Rico, ce dernier ira jusqu'à remettre en doute la nécessité de leurs pratiques funéraires actuelles. De plus, celui-ci affirmera vouloir être enterré de manière écologique, c'est-à-dire sans embaumement et sans cercueil :

- Nate: God, this whole business is so screwed up. Death used to be something that happened at home, it was taken care of by family and all the undertaker did was build the caskets. We were cabinetmakers.
- David: Okay...I'm not sure I know how to build a cabinet.
- Nate: It wasn't until the Civil War that they needed to transport bodies back home without them decomposing that they started embalming them. And of course, some asshole figured out a way to make money off of it. There is no real reason for most of what we do. We don't need to embalm bodies.
- Rico: There is a little problem of smell.
- Nate: So what? That's a part of death. And I think that's where this business went wrong. We tried to disguise it, make it look pretty, neat, and someone else's problem.
- David: Nate, do you actually have a proposal or is this just more of a general lecture?
- Nate: Green funerals.
- Rico: Oh, brother.
- Nate: No caskets, no toxic chemicals to leach into the soil.
- David: And we make money on this how?
- Nate: This isn't about making money. This is about making a better world.

- David: I'm sorry, but a world that I'm broke in doesn't seem better to me.
- Nate: All right, look, we find a natural setting that's worth preserving. We get a conservation easement so that it's protected from being developed in the future. [...] I just know that when I die, please, wrap me in a shroud, plant me next to a beautiful tree so that nobody could build a mini-mall there.
- David: Well, according to your Pre-Need you wanna be cremated.
- Nate: So I'll change it.
- (*Six Feet Under*, 5-08)

En somme, à travers le précédent discours, Nate parle ainsi de sa vision des pratiques funéraires actuelles en Amérique du Nord qui, selon lui, « déguisent » la mort.

Par ailleurs, dans le premier épisode de *Six Feet Under* (« Pilot », 1-01), des fausses publicités de produits funéraires sont intégrées à la structure narrative de l'émission, présentant ainsi une vision particulière de l'industrie funéraire actuelle. Ainsi, la toute première séquence de l'épisode est une publicité pour un nouveau corbillard. Une narration en voix-off décrit le produit de la manière suivante : « *Sleek, sophisticated, seductive. The New Millenium edition, Crown Royal Funeral Coach. Because your loved one deserves the very best in style and comfort.* » De même, un peu plus tard dans l'épisode, une seconde séquence publicitaire présente un produit d'embaumement, lequel est décrit en ces termes : « *For a body that's firm yet flexible, for skin that begs to be touched. For the velvety appearance of actual living tissue, top morticians rely on living splendor embalming fluid. Living Splendor...only real life is better.* » (*Six Feet Under*, 1-01)

La troisième séquence publicitaire présente quant à elle un produit de maquillage pour les défunts : « *She looked her best every day of her life. Don't let one horribly disfiguring accident change that. Use new wound filler cosmetic molding putty. Now faster setting and self sealing to help make masking unsightly wounds a breeze.* » (*Six Feet Under*, 1-01) Finalement, la toute dernière publicité présente de jeunes gens qui dansent, munis d'un contenant ressemblant à une salière. Une narration en voix-off explique : « *Ashes to ashes and dust to dust, it's easy as pie with Franklin's new leak-proof earth dispenser. Say goodbye to*

soiled fingers forever. Only from Franklin Funeral Supplies. We put the fun back in funeral. » (*Six Feet Under*, 1-01)

Bien que ce procédé narratif des publicités ne soit pas renouvelé après le premier épisode, celui-ci apparaît néanmoins important. Ces séquences imitent en effet les codes du genre publicitaire afin de présenter une vision particulière de l'industrie funéraire actuelle ainsi que de l'attitude des Américains d'aujourd'hui face à la mort.

5.3.2.5 Kroehner Service International : la représentation des nouvelles pratiques funéraires en Amérique

Le rapport de la société américaine contemporaine à la mort est également abordé à travers les péripéties de la famille Fisher avec la grande compagnie Kroehner. Par exemple, dans une scène précise de l'épisode « The Foot » (1-03), M. Gilardi, le représentant de la compagnie Kroehner, explique ainsi à Nate la façon dont l'industrie funéraire actuelle conçoit la mort et prend en charge les défunts :

Nate: I never realized how much money there was to be made in the funeral business.

Gilardi: Death care industry. And it's only gonna grow, with all the baby boomers and all.

Nate: Gee, there'll be bodies everywhere.

Gilardi: Hopefully. And all in final resting places provided by Kroehner, with a little help from Fisher & Sons. You know, we've had our eyes on your operation for some time. Your father was a nice guy but he didn't know how to run business.

Nate: Well, my dad was never in it for the money. I think he was more concerned about, you know, helping people.

Gilardi: You want to help people, join the peace corp.

Nate: (Rire) Yeah.

(Nathaniel, assis dans la pièce, écoute la conversation.)

Nathaniel (À Gilardi) Greedy little nazi fuck.

Nate: So, how exactly will this work?

Gilardi: We won't change the appearance of your unit at all. Maybe a little cosmetic upgrading perhaps. But, preparation of the loved ones will now take place at a centralized location, which services several other units. Technicians on staff, constantly producing.

Nate: So, it's like a little factory...of embalming.

Gilardi: Preparation for visitation. Now we maintain a small fleet of vehicles.

Nate: Hearses?

Gilardi: Funeral carriages.

Nate: Deadwagons.

Gilardi: Removal vans. Once you centralize operations, you'd be amazed how you maximize profits.

Nate: So in the end, we're all just human McNuggets.

Gilardi: Just as we began. I like you, Nate.

(*Six Feet Under*, 1-03)

Cette scène particulière entre Nate et M. Gilardi met ainsi l'accent sur l'approche monétaire, très matérialiste, de la grande industrie funéraire face à la mort et au deuil des gens. Plus encore, cette scène montre le désaccord entre Nate et M. Gilardi quant aux termes à employer afin de nommer les défunts ainsi que les objets et techniques utilisés dans l'industrie funéraire.

5.3.2.6 Les réflexions sur le sens de la mort et les interrogations spirituelles

La télésérie *Six Feet Under* propose un discours qui questionne la mort et sa signification. De plus, la télésérie met en scène plusieurs discours d'ordre eschatologique et spirituel qui questionnent la possibilité d'une quelconque forme de survivance suite à la mort. En effet, en tant qu'employé d'une maison funéraire, Nate est fréquemment confronté à des gens qui cherchent, par son intermédiaire, à trouver un sens à la mort de leur proche. Par exemple, dans une scène particulière (« Knock, Knock », 1-13), Nate tente de reconforter une femme, Tracy, dont la tante vient de décéder :

- Tracy: I've never felt this alone in the world. And I'm used to feeling alone. I know what that's like. And now I find out that there's this whole new level. Why do people have to die?
- Nate: To make life important. None of us know how long we've got, which is why we have to make each day matter. And it sounds like your aunt Lilian did exactly that.
- Tracy: Yeah, she did.
- Nate: Then you can be happy for her, for a life well-lived. That's the most any of us can hope for.

Par ailleurs, quelques segments de *Six Feet Under* mettent aussi en scène des disputes entre Nate et Brenda concernant l'existence de Dieu. En effet, tout au long de la télésérie, le personnage de Nate aura des interrogations de nature spirituelle, ce dernier étant grandement confronté — tant au travail que dans sa vie privée — à la réalité de la mort. Ainsi dans l'épisode intitulé « An Open Book » (1-05), Nate et Brenda discutent de leur opinion différente concernant l'existence de Dieu, suite à une visite à l'église :

- Nate: Well, it was kind of cool being with you here, in front of God and everybody.
- Brenda: (Air inquiet) You don't *really* believe in God, do you?
- Nate: Well, yeah. I mean, I don't believe in some bearded old white man up in a cloud, but...I believe in something. Some sort of undefinable creative force.
- Brenda: I think it's just all totally random.
- Nate: Really?
- Brenda: Yeah. We live, we die. Ultimately, nothing means anything.
- Nate: How can you live like that?
- Brenda: I don't know. Sometimes I wake up so fucking empty, I wish I'd never been born, but what choice do I have?

Qui plus est, suite à sa rencontre avec une femme médium dans l'épisode « The Plan » (2-03), Nate parle avec Brenda de la possible survivance de l'homme après sa mort :

- Nate: You don't think that that's possible? What about you saying that things happen that leave marks...in people, in places, in time?
- Brenda: That's physics. Energy affecting matter. Talking to dead people is delusional.
- Nate: So you definitely don't believe in any kind of a life after death?
- Brenda: I think people live on through the people they love...and the things they do with their lives. If they manage to do things with their lives.
- Nate: But that's it? That's all there is? There's nothing more? There's nothing bigger?
- Brenda: Just energy.
- Nate: But there's no plan?
- Brenda: No, there's definitely no plan. Just survival.
- Nate: How can you live like that? What if you found out you were gonna die tomorrow?
- Brenda: I've been prepared to die tomorrow since I was 6 years old.
- Nate: Really?
- Brenda: Yeah. Pretty much.
- [...]
- Nate: I don't understand how you can live like that.
- Brenda: Well, I thought we all did.
- (*Six Feet Under*, 2-03)

Finalement, durant la dernière saison de la télésérie, Nate découvre la religion quaker grâce à la fille de George, Maggie. Après avoir assisté à une cérémonie quaker où les gens se recueillent ensemble en silence afin de se rapprocher de Dieu, Nate manifeste son intérêt pour cette religion qui le fait se sentir bien. L'intérêt de Nate pour cette pratique religieuse sera l'occasion d'une autre dispute importante entre lui et sa conjointe Brenda, laquelle s'oppose à toute forme de croyance spirituelle :

- Brenda: Are you really buying into this?
- Nate: I'm not buying into anything.
- Brenda: So, when you went into that church last night, you really believed you were in the presence of God?
- Nate: What I said was that it felt like a place of peace.

- Brenda: Which it isn't here.
- Nate: Not a lot lately, no. [...] It was just nice, Brenda. It was really nice to be around some people who didn't think they know everything and who thought there might be something more to life than what they can see and feel and be right about.
- Brenda: Well, I feel sorry for you that you have such emptiness inside you that you need to fill it with something so...ridiculous.
- Nate: You really don't believe in anything?
- Brenda: You know I don't.
- Nate: Well, I feel sorry for you then. And I don't understand where you draw the line. I mean, the service is basically silent meditation. You meditate.
- Brenda: Yes, but I'm not waiting for some mythical, historical ghost with his shaming, blood-sacrifice bullshit to come and save my soul. I meditate to see the world as it is, to accept the world, to feel alive.
- Nate: And you can't do that with other people?
- Brenda: Not with those people, no.
- Nate: So if I get involved with Quakerism or whatever because it makes sense to me, because it means something to me, you can't...
- Brenda: You're using this as a way to distance yourself from me and your baby, because you're scared and you don't know what to do.
- Nate: How could I be distancing myself?! I'm here every fucking night!
- (*Six Feet Under*, 5-08)

En plus de ces discussions de nature spirituelle, *Six Feet Under* est également ponctué de plusieurs discours à teneur eschatologique; en effet, les multiples funérailles présentées dans la télésérie sont souvent l'occasion pour certains proches ou officiants de prononcer un discours où l'on donne un sens à la mort. La signification de ce discours eschatologique varie en fonction des croyances et de la culture religieuse du ou de la défunte dont il est question dans l'épisode. Toutefois, il est important de souligner ici le discours qui est lu durant les funérailles de Nate. En effet, lors du rituel d'inhumation du personnage central de Nate, sa tante Sarah lit un passage des Odes Mystiques de Rumi que ce dernier avait choisi, de son vivant, comme texte à lire au moment de son décès :

« From the « Mystic Odes » of Rumi. Our death is our wedding with eternity. What is the secret? 'God is one'. The sunlight splits when entering the windows of the house. This multiplicity exists in the cluster of grapes; it is not in the juice made from the grapes. For he who is living in the light of God, the death of the carnal soul is a blessing. Regarding him, say neither bad nor good for he has gone beyond the good and the bad. Fix your eyes on God and do not talk about what is invisible, so that he may place another look in your eyes. [...] It is the eternal light which is the light of God. The ephemeral light is an attribute of the body and the flesh. Oh God, who gives the grace of vision. The bird of vision is flying toward you with the wings of desire. » (*Six Feet Under*, 5-10)

Plus encore, le décès de Nate provoquera aussi chez Ruth des interrogations spirituelles, comme lors de cette discussion avec le prêtre officiant aux funérailles de son fils :

Ruth: But why would God take someone's son at the one moment they were ever in their whole lives not able to be with him? What kind of message is that?

Father Jack: I don't think it's helpful to see it as a message to you.

Ruth: Then why would it happen that way? Unless there really is no God.

Father Jack: It's natural to be angry. But maybe it's best to view God as a light through this dark time, as opposed to seeing him as the cause of it.

Ruth: God is an asshole!

Sarah: Yes, God is a huge asshole! And I fucking hate him for this.

(*Six Feet Under*, 5-10)

En somme, plusieurs discours de la télésérie *Six Feet Under* abordent le sujet de la mort sous un angle spirituel; les protagonistes tentent fréquemment d'affirmer leurs croyances personnelles concernant la religion et l'existence de Dieu ou alors d'expliquer le sens de la finitude humaine. Ainsi, en plus des discours plus généraux portant sur la mort, la représentation de cette thématique dans *Six Feet Under* apparaît également indissociable de certains discours d'ordre eschatologique, puisque la question de la finitude entraîne des interrogations sur son hypothétique signification ainsi que la possibilité d'une quelconque survivance *post mortem*.

Six Feet Under est donc une fiction télévisuelle où la mort est une thématique omniprésente : celle-ci est représentée autant visuellement que verbalement. Les multiples discours abordant la question de la mort proposent différents points de vue sur cette thématique, mais plus encore, ceux-ci permettent d'attribuer une signification générale à ce phénomène. Dans le chapitre d'interprétation qui suit, il sera ainsi question de la signification générale que nous pouvons attribuer à la mort telle qu'elle nous est représentée dans *Six Feet Under*.

CHAPITRE VI

INTERPRÉTATION

Le précédent chapitre proposait un résumé des résultats de notre analyse textuelle de la télésérie *Six Feet Under*. Le chapitre qui suit présentera donc notre interprétation de la représentation de la mort dans cette fiction télévisuelle. Pour ce faire, le chapitre présentera tout d'abord une interprétation de la représentation et de la signification de la mort à travers le récit et la structure narrative de l'émission. Ensuite, le chapitre s'attardera à des parties plus précises de la télésérie afin d'approfondir l'interprétation de notre corpus. Finalement, le chapitre se terminera par un résumé de la représentation de la mort dans *Six Feet Under*, telle que nous avons été en mesure de l'interpréter; ceci nous permettra de répondre à la question générale qui animait cette recherche.

6.1 La mort dans le récit de *Six Feet Under*

La mort est un sujet prédominant, central de la télésérie *Six Feet Under*. Ainsi, non seulement la mort est montrée et abordée fréquemment par les divers protagonistes de l'émission, mais celle-ci survient, d'une manière ou d'une autre, dans tous les épisodes de la télésérie, à l'exception de trois. De plus, le décès du personnage principal de Nate lors de la cinquième saison occupe une place très importante au sein du récit de cette œuvre télévisuelle, sans compter que chaque personnage de la télésérie sera confronté au décès d'au moins un proche, ce qui rappelle ainsi le caractère inexorable de la mort.

Plus encore, la mort semble bien agir à titre d'élément fondateur et limitatif du récit, puisque celle-ci vient autant déclencher l'histoire que la clôturer définitivement; la toute dernière séquence de la télésérie met effectivement en scène le décès de tous les protagonistes principaux dans un futur plus lointain. Ainsi, il apparaît significatif que la thanatofiction *Six Feet Under* se termine sur un *flashforward* permettant de représenter aux téléspectateurs la mort de tous les personnages principaux, sans exception, même si ces derniers ne décéderont pas en même temps. Cette clôture du récit de la télésérie dans un temps « catapulté » permet de fermer celui-ci de manière définitive¹. Selon Isabelle Casta, une telle séquence conclusive serait un « choix marquant et très original dans l'univers des séries [...] [car] on ne fait jamais mourir tous les héros à la fin » (2008, p. 40). La finale même de cette fiction télévisuelle semble par conséquent rappeler une fois de plus l'universalité et l'inexorabilité (Lafontaine, 2008) de la mort en représentant les derniers moments de tous les protagonistes et surtout, en rendant toute possibilité de continuation de la télésérie foncièrement impossible. Par conséquent, la mort est représentée dans *Six Feet Under*, non comme un simple prétexte narratif, mais bien comme un phénomène fondamental, universel et incontournable pour tous les personnages.

6.1.1 La mort génératrice de réflexions sur notre propre finitude

La thématique de la mort est ainsi intégrée au récit de *Six Feet Under*, non en tant que simple événement contingent, mais en tant qu'événement déclencheur, générateur de réflexions existentielles et d'une reconnaissance de la finitude humaine. En effet, la mort de certains protagonistes entraîne les autres personnages de la télésérie à prendre progressivement conscience de leur propre finitude, du fait qu'ils mourront eux aussi un jour. En d'autres termes, dans *Six Feet Under*, la mort de l'autre renvoie chacun des personnages à sa propre mort inévitable. Ainsi en est-il de Nate qui, dès le premier épisode, entend son père

¹ Mentionnons malgré tout qu'il serait possible de voir en cette séquence finale une représentation *hypothétique* de la mort des protagonistes. Toutefois, il nous apparaît plus cohérent, compte tenu du déroulement précédent de la télésérie et de ses procédés narratifs, que cette séquence finale soit bel et bien un *flashforward* nous montrant la mort de chaque personnage, surtout à cause de la présentation à l'écran des épitaphes, un procédé employé tout au long de la télésérie pour marquer le moment du décès de chaque individu.

décédé lui parler de sa propre mort : « *This is what you've been running away from your whole life, buddy boy. [...] And you thought you'd escape, well, guess what? Nobody escapes.* » (1-01) Nate, confronté à la réalité de la mort de son paternel, prend ainsi davantage conscience du fait que la mort — qui pourtant a fait partie intégrante de toute son existence, ce dernier ayant été élevé dans une maison funéraire — n'épargne absolument personne. Dès lors, « la mort de l'autre révélée comme absence au monde et à nous-même [...] joue un rôle primordial dans [la] prise de conscience du mourir et du devoir-mourir » (Thomas, 1975, p. 237).

6.1.2 Les dialogues avec les morts dans *Six Feet Under*

La télésérie *Six Feet Under* met fréquemment en scène des dialogues entre les personnages principaux et des personnes défunt(e)s, ce qui permet également aux protagonistes de réfléchir à leur existence et de penser la mort. Selon notre interprétation, ces discussions avec des êtres décédés représentent les réflexions intérieures des personnages principaux qui, confrontés à la mort, se questionnent et imaginent ce que ces défunts pourraient leur dire afin de les aider dans leur cheminement existentiel. En effet, les morts ne sont visibles que pour le protagoniste discutant avec eux. Qui plus est, dans plusieurs scènes, les propos des êtres décédés semblent bien plus représentatifs des réflexions et angoisses des personnages vivants que des réelles pensées du défunt². Ainsi les discussions avec les défunts permettent d'explicitier les préoccupations des protagonistes concernant la vie et la mort. Par exemple, à certains moments, David a des conversations avec le cadavre d'une actrice porno (« *An Open Book* », 1-05) et avec un homme victime d'un meurtre homophobe (« *A Private Life* », 1-12); ces deux morts servent à confronter le personnage de David à son propre inconfort face à son homosexualité. Par conséquent, selon notre interprétation, les conversations entre les morts et les vivants dans *Six Feet Under* servent davantage à mettre en évidence l'impact que la mort des autres a sur les protagonistes de l'émission, sans que les défunts doivent être considérés

² À ce sujet, voir les épisodes 10, 11 et 12 de la cinquième saison où le personnage de Nate parle méchamment à Brenda, l'insulte et lui fait peur à propos du bébé, ce qui ne semble pas coïncider avec les réels propos que cet homme aurait pu dire à Brenda et ce, malgré leur récente rupture.

comme de réelles apparitions spectrales³ : « *The rules of the game are made clear : the dead appear only to the living, as manifestations of their inner questions and darker truths.* » (Heller, 2005, p. 82)

Le récit propose donc une représentation plus universelle de la mort : celle-ci ne concerne pas uniquement l'être décédé, mais interpelle également d'autres protagonistes en leur rappelant leur propre échéance mortelle. Une telle vision renvoie explicitement aux propos de Louis-Vincent Thomas (1975) concernant la mort de l'autre :

Ainsi autrui se dérobe à moi. Il n'y a plus de communion possible entre ce corps sans vie et mon corps vivant; la présence de son cadavre signifie pour moi la disparition définitive du dialogue. Je sais désormais que je suis seul et vulnérable : seul parce que 'l'autre infidèle' m'a quitté en quittant le monde des vivants; vulnérable parce qu'il me rappelle que je dois, moi aussi, mourir. (p. 232)

Qui plus est, en ce qui concerne le personnage central de Nate, il peut être intéressant de souligner que son défunt père porte le même nom que lui; selon nous, cette homologie nominale peut aussi être considérée comme un facteur supplémentaire faisant prendre conscience à Nate que le destin ultime de son père sera aussi le sien. Dans une scène imaginée, Nate aperçoit ainsi son père et trois autres personnes défuntées assises dans une morgue et jouant au poker. En voyant son fils, Nathaniel lui annonce qu'ils s'occuperont de lui « au prochain tour » (1-01). À travers cette scène matérialisant les pensées de Nate, le récit met l'accent sur les préoccupations de ce personnage concernant sa propre finitude, cette mort qu'il avait pourtant tenté de fuir en allant habiter loin de sa famille et de son entreprise funéraire. Par conséquent, les morts mises en scène dans la télésérie *Six Feet Under*, loin d'être considérées comme des cas isolés, des accidents, apparaissent au contraire comme des

³ Bien que notre interprétation soit ici appuyée sur la construction générale du récit et non sur les intentions de l'auteur, il importe néanmoins selon nous de préciser que le créateur même de *Six Feet Under*, Alan Ball, a tenu à expliquer le sens qu'il souhaitait donner aux apparitions des défunts dans la télésérie : « *They're not really ghosts [...]. They're literary device to articulate what's going on in the living characters' minds, so I didn't want them to seem supernatural. I didn't want to do any spooky lighting or otherworldly stuff. When our characters are talking to the dead, it's not much different than staring at the wall. When death has touched your life in such a frighteningly intimate way, your entire world becomes surreal.* » (Magid, 2002; cité dans Heller, 2005, p. 82)

révélateurs de la finitude des autres personnages. En d'autres termes, « la mort d'un proche [...] révèle que la mort n'est pas seulement pour les autres, ou que je suis moi-même un de ces « autres » » (Jankélévitch, 1977, p. 15). La mort serait ainsi représentée dans *Six Feet Under* comme une réalité qui concerne tout le monde, vision qui s'oppose à la conception populaire où la mort n'est au contraire considérée que comme « une donnée fortuite qui, pour le moment, ne me concerne pas » (Thomas, 1999, p. 60).

6.1.3 La mort et son caractère universel

Une partie importante de l'intrigue de *Six Feet Under* concerne le problème de santé de Nate, sa malformation artério-veineuse. La révélation de cette malformation possiblement mortifère amènera Nate à prendre d'autant plus conscience de la réalité de la mort tout au long de la téléserie. Ainsi, suite à l'annonce du médecin, Nate réagit avec colère et refuse même de subir une intervention chirurgicale. Qui plus est, ce protagoniste aura une discussion animée avec son père, alors que ce dernier le nargue à propos de son problème de santé qui menace sa vie : « *It's kind of ironic. You don't smoke, you run every day, eat all that healthy crap.* » (2-01) La première réaction de Nate sera donc colérique, révoltée, celui-ci prenant soudain conscience que la mort ne répond pas à une logique de mérite: le mode de vie sain de Nate ne l'empêchera aucunement de mourir, bien avant même que les autres membres de sa famille. Par conséquent, le récit semble proposer une représentation de la mort où celle-ci apparaît universelle, incontournable, touchant toutes gens sans exception, peu importe leur âge ou l'état de leur santé. Par la même occasion, se voit ici détruite une croyance selon laquelle un corps perfectionné, sain, dont on prend soin autant que possible, pourrait nous éloigner de la mort. Derrière cette représentation du personnage de Nate, il pourrait ainsi y avoir une critique de cette obsession dans notre société actuelle pour un corps perfectible où « [l]a peur de la dysfonctionnalité sous-tend un culte de la performance qui alimente une nouvelle forme de narcissisme centré sur le maintien et la mise en forme du corps » (Lafontaine, 2008, p. 137).

Par ailleurs, même si Nate est atteint d'une malformation mortifère, d'autres personnes de son entourage mourront avant lui, rappelant encore une fois que la mort est un phénomène qui nous concerne tous et qu'un problème de santé ne signifie pas *nécessairement* que nous mourrons avant les autres. En effet, la première femme de Nate, Lisa, décédera dans des circonstances qui demeureront vagues⁴; de plus, Brenda aura une fausse couche et quelques connaissances de Nate mourront également avant lui. Ainsi, Nate connaît le danger de mort imminente qui le guette, mais cela ne le différencie pas réellement des autres protagonistes, car la mort peut survenir à tout moment pour chacun des personnages. La mort n'est donc pas une maladie que l'on pourrait différer (Thomas, 1999).

À ce sujet, le procédé narratif des épitaphes peut également apparaître révélateur; en effet, comme mentionné précédemment, chaque mort dans l'émission est suivie d'une épitaphe présentant à l'écran la date de naissance et la date de décès de l'individu. Par contre, ce procédé narratif est également inclus lors d'un autre événement, à savoir celui de la naissance de Willa, la fille de Nate et Brenda (« Everyone's Waiting », 5-12) (voir figure 6.1). L'épitaphe montre ainsi simplement la date de naissance de ce bébé. Toutefois, il est intéressant de remarquer que la date de naissance de Willa est déjà suivie d'un tiret, rappelant ainsi aux téléspectateurs que la mort est déjà impliquée et inévitable dès la naissance et que « celui qui vient de naître est déjà mûr pour mourir » (Thomas, 2003, p. 51) En somme, à travers les nombreux décès et réflexions des protagonistes concernant la finitude, la mort apparaît bien dans *Six Feet Under* comme un élément central et universel sur lequel il faut méditer.

⁴ Dans l'épisode intitulé « Eat a Peach » (5-05), Nate explique à George que les causes exactes du décès de Lisa ne pourront jamais être confirmées puisque Hoyt, celui que tous suspectent d'avoir tué cette femme, s'est suicidé.

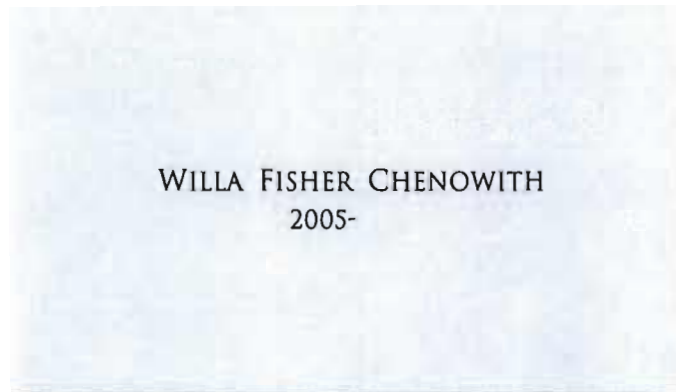


Figure 6.1 Présentation de l'épithaphe de Willa. Le procédé sert également à marquer l'avènement d'une naissance. (Source : *Six Feet Under*, « Everyone's Waiting » (5-12))

6.1.4 La mort et son statut ontologique

Par sa mise en scène de multiples décès et sa réflexion approfondie sur le phénomène de la finitude, *Six Feet Under* semble représenter la mort comme étant de l'essence même de l'homme. Cette signification accolée à la mort peut également être justifiée par un examen plus approfondi des formes du mourir présentées dans cette télésérie. En effet, le vaste registre de morts qui y est présenté permet à notre sens d'associer celles-ci à un phénomène naturel, universel, par opposition à une mort qui ne serait considérée que comme un accident.

La mort est en effet associée à de multiples circonstances différentes dans *Six Feet Under*. Certaines sont ainsi de cause accidentelle, alors que d'autres sont au contraire associées à des causes dites naturelles et à l'inévitable défaillance du corps humain. Un tel type de représentation diffère considérablement de celui que l'on retrouve dans bon nombre de productions culturelles contemporaines où la mort est presque toujours associée à des accidents, c'est-à-dire à des *causes* dont on a l'habitude de dire qu'elles auraient pu être « évitées ».

Dans *Six Feet Under*, au contraire, la mort nous est présentée sous son aspect absolument inévitable. Par exemple, certains épisodes nous montrent des personnes mourant « de vieillesse », telles cet homme décédé dans un autobus voyageur (2-04), cette vieille dame qui meurt au salon de coiffure (2-13), cet homme qui décède dans sa cour (3-08), etc. Qui plus est, certaines autres morts sont tout simplement dues à des défaillances du corps humain; le récit, loin de s'attarder longuement aux causes ou de tenter de trouver des solutions afin d'éviter que de pareilles morts se reproduisent, insiste plutôt sur l'aspect inévitable de ces décès. Par exemple, dans l'épisode intitulé « Making Love Work » (3-06), une femme décède après avoir saigné abondamment du nez. Dans une scène particulière, Rico explique à Nate que ce type de décès est plus fréquent qu'on ne le pense, ce à quoi Nate répond : « *Jesus, we're all just walking time bombs.* » (3-06) Ainsi, la mort est représentée comme étant un phénomène naturel qui ne doit pas être pensé uniquement en termes de causalité, puisque celle-ci touche absolument tout le monde, de manière inévitable, sans raison apparente:

« Instead of remaining within television's long history of ogling cadavers from series like Quincy to Crossing Jordan and CSI where "death has generally been typecast as either the direct result of a moral offense (i.e. drugs, guns, alcohol, cigarettes, illicit sex), a grave cosmic injustice (dead mommies, dead babies) or both ([...] chain-smoking drunk drivers)" (Chocano), Six Feet Under repeats in every single episode the simple fact that death is a very common thing happening all the time and to all of us in vastly differing ways, including the outrageously absurd and the hilariously comic. In this sense and quite contrary to the common denial of 'normal' death in mass media productions, it is here that the pervading presence of death is shown as a liberating force for repressed WASP America [...]. » (Poole, 2005, p. 83-84)

Plus encore, la mort de Nate est associée à une malformation importante au cerveau, laquelle nous est rapidement présentée comme étant imprévisible, inévitable et possiblement irréparable. À ce sujet, lorsque Nate décide de subir une intervention chirurgicale, ce dernier est informé des risques importants de paralysie, de perte de la voix ou même de mort qu'une telle opération peut comporter (« The Last Time », 2-13). Nate demande alors au médecin combien de morts il y a eu jusqu'à maintenant, question que le médecin évite délibérément. Conséquemment, le vécu du personnage de Nate permet de représenter la mort comme un phénomène qui ne peut pas être évité; qui plus est la médecine, quoiqu'utile dans une certaine mesure, est néanmoins représentée comme étant impuissante, en dernier recours, face à la

mort qui nous guette. Ainsi contrairement à la pensée populaire actuelle cherchant à enrayer la mort « par les progrès du savoir technico-médical » (Thomas, 1999, p. 62), *Six Feet Under* semble bien davantage représenter la mort comme « une réalité ontologique inscrite fatalement en l'homme » (Thomas, 1999, p. 61). En d'autres termes, la mort dans *Six Feet Under* est représentée comme étant intrinsèque à l'homme, comme un phénomène que nous portons tous en nous.

À ce sujet, la séquence clôturant le récit de cette télésérie apparaît d'autant plus significative, puisque celle-ci opère plusieurs ellipses afin de faire assister le téléspectateur à la mort de tous les protagonistes, rappelant ainsi que personne ne peut échapper à l'inexorabilité (Lafontaine, 2008, p. 68) de la mort. Par conséquent, dans *Six Feet Under*, la mort n'arrive pas qu'aux autres (Des Aulniers, 2009, p. 189; Thomas, 1999); celle-ci semble ainsi rétablie sur son socle ontologique (Lafontaine, 2008).

6.1.5 La perméabilité de la vie et de la mort

Grâce au choix notamment de camper le récit dans une entreprise funéraire, *Six Feet Under* tend aussi à représenter la mort comme faisant partie intégrante de la vie. En effet, l'existence des protagonistes est ponctuée de deuils et de décès lesquels, comme il fut précédemment mentionné, ont des répercussions sur leur vie. La cohabitation de la mort et de la vie dans la maison des Fisher⁵ permet une « réflexion sur la perméabilité des limites mort/vie » (Casta, 2007, p. 95). Contrairement à cette coupure vie/mort (Thomas, 1991) de plus en plus perceptible dans notre société, *Six Feet Under* tendrait ainsi à représenter l'interrelation essentielle entre la vie et la mort : « *This densely symbolic series hurls death provocatively into the viewer's face, each episode consciously serving as a "memento mori" for its audience. Consequently, death is starkly present within the life-world of the series, challenging the strict binary between life and death.* » (Shoshana et Teman, 2006, p. 557-558) Qui plus est, cette interrelation entre la vie et la mort apparaît d'autant plus manifeste

⁵ La maison funéraire est également le domicile de cette famille.

vers la finale du récit; en effet, suite au décès de Nate, Brenda donne naissance à sa fille Willa (« Everyone's Waiting », 5-12), révélant ainsi le renouvellement de la vie suite à la mort.

De surcroît, la structure narrative même de la télésérie *Six Feet Under* intègre la mort, certes en début d'épisode, mais également à d'autres moments particuliers⁶, ce qui permet ainsi de mettre l'accent sur le fait que la mort fait partie de la vie. À ce sujet, au début de l'épisode « Death Works Overtime » (3-11), les péripéties des protagonistes principaux sont interrompues par trois séquences présentant la mort d'une personne, au lieu d'une seule. Cet épisode particulier pourrait ainsi signifier que la mort demeure imprévisible et peut survenir à tout moment de notre existence, sans qu'on y soit préparé. Par son traitement particulier de la thématique de la finitude, *Six Feet Under* tente ainsi de *découvrir* la mort. Comme l'explique à ce sujet Dastur (1994) : « Ce qui est ainsi recouvert dans la quotidienneté, c'est l'*imminence* de la mort, le fait qu'elle soit possible à chaque instant et que l'indétermination du moment de la mort ne soit pas séparable de la certitude de celle-ci. » (p. 53). La structure narrative quelque peu différente de l'épisode « Death Works Overtime » pourrait permettre en outre de tromper les attentes du téléspectateur, lequel est habitué à ne voir qu'une seule mort mise en scène en début de récit. Ainsi, l'intégration prégnante de la mort dans la structure narrative des épisodes de *Six Feet Under* permet selon nous de représenter ce phénomène comme faisant « partie intégrante de la structure de la vie »⁷.

6.1.6 La mort incite à vivre

En plus d'agir en tant que révélateur de sa propre mort à venir, la représentation du mourir d'autres protagonistes dans *Six Feet Under* agit aussi en tant qu'élément moteur

⁶ Certaines morts surviennent ou sont annoncées à d'autres moments de l'émission, telles celle de M. Jones à la fin de l'épisode « The Room » (1-06), l'annonce de la mort de Lisa à Nate par un policier en milieu d'épisode (3-13) ou la mort de Nate à la toute fin de « Ecotone » (5-09).

⁷ « *Real death is rarely welcome in the anodyne bubble of popular culture, and seeing it treated the way SFU does — as an omnipresent part of life's structure — is sometimes sad but never depressing.* » (Leniaud, 2005, p. 37)

incitant les personnages à réfléchir à leur propre existence et à faire de nouveaux choix de vie. L'annonce à Nate de son grave problème de santé, à la toute fin de la première saison, conduira en effet ce dernier à effectuer plusieurs changements dans sa vie, à la recherche d'une existence qu'il jugerait meilleure et qui le rendrait heureux. Ainsi, suite à son opération qui a failli lui être fatale, Nate change drastiquement de mode de vie, se marie avec Lisa et devient père de famille. Suite à la mort de Lisa — avec qui il vivait une existence somme toute assez malheureuse —, Nate décide ensuite de se marier avec Brenda et de fonder une famille avec cette dernière. Finalement, étant également malheureux avec Brenda, Nate se rapproche de plus en plus de Maggie, la fille de George; lors de son coma, Nate imagine des scènes où il parle de son bonheur à Maggie et annonce à Brenda son intention d'entreprendre une relation avec cette femme avec qui il se sent finalement en paix : « [...] *I'm 40 years old. And I see that there can be peace between a man and a woman, and that's what I want.* » (« Ecotone », 5-09) Plus encore, juste avant de mourir, Nate décide de rompre avec Brenda, affirmant qu'il en a assez de se battre : « *I'm not going to fight. I am so tired of fighting.* » (5-09) La reconnaissance de sa mort imminente semble donc inciter le personnage de Nate à faire des choix de vie afin de tenter d'avoir une existence plus heureuse : « Dans *Six Feet Under*, on comprend cela dès l'épisode pilote : la mort du père renvoie chacun à sa propre existence, au temps qui lui reste et à la nécessité de faire des choix. » (de Saint Maurice, 2009, p. 147)

Par ailleurs, la mort de Nate incitera aussi les autres membres de la famille Fisher à faire des choix de vie déterminants afin d'être plus heureux : dans le tout dernier épisode, David et Keith rachètent l'entreprise familiale, rénovent la maison à leur goût et décident d'y vivre en compagnie de leurs deux enfants, Anthony et Durrell. Ruth décide quant à elle d'aller habiter chez sa sœur et se réconcilie avec sa fille Claire, qu'elle enjoint d'ailleurs à quitter le domicile familial afin d'aller voir ce que la vie a de bon à lui offrir. Finalement, suite à la mort de son frère Nate, Claire décide de quitter la maison et d'aller tenter sa chance à New York en tant que photographe. Dans une scène du dernier épisode, c'est le défunt Nate qui tente de convaincre sa sœur de partir à New York, même si elle n'a pas l'emploi escompté :

Nate: Aw, who cares? Go anyway.

Claire: What, are you crazy? I'm gonna move to New York City without a job?

Nate: Mom gave you the money, you're gonna land somewhere. You'll be fine. You're talented, you're smart, you're ready.

Claire: What if I'm not?

Nate: Claire, you want to know a secret? I spent my whole life being scared. Scared of not being ready, of not being right, of not being who I should be. And where did it get me?

Claire: What should I tell everyone tonight?

Nate: Nothing! You can't stay here!

(*Six Feet Under*, 5-12)

Ainsi, la mort de Nate a un impact sur les choix de vie de Claire; celle-ci réfléchit au décès de son frère et décide de prendre un risque qui pourrait la rendre heureuse, pendant qu'elle est vivante, donc pendant qu'il en est encore temps. Ainsi, comme l'explique Jankélévitch (1977) :

[...] c'est surtout la vie-propre qui est rendue féconde par la menace passionnante de la mort. De même que l'homme d'action n'aboutirait jamais dans ses entreprises sans le couperet d'une échéance terminale, de même que le créateur ne terminerait jamais son œuvre s'il n'était limité par le temps, de même le vivant en général ne viendrait à bout de rien s'il n'était talonné par la mort, pressé par le terme fatal et par la prognose intuitive de sa courte carrière : voué au provisoire et disposant pourtant de certains délais, le condamné en sursis devient capable d'entreprendre de grandes choses. (p. 96)

Par ailleurs, les morts particulières introduisant chaque épisode s'avèrent également des occasions pour les divers protagonistes de réfléchir sur la mort et sur leur propre vie. Par conséquent, les morts dont s'occupe cette famille d'entrepreneurs de pompes funèbres révèlent également les protagonistes à eux-mêmes et les incitent à changer certains aspects de leur vie. Par exemple, dans l'épisode intitulé « Out, Out Brief Candle » (2-02), Nate — qui vient tout juste d'apprendre, dans l'épisode précédent, qu'il est atteint d'une malformation grave au cerveau — doit s'occuper du corps d'un joueur de football de vingt ans, Joshua Langmead, mort d'un coup de chaleur durant une pratique sportive. Tout au long de cet

épisode, Nate est dérangé par le défunt homme qui pleure et se plaint d'être mort très jeune.

La réaction de Nate face à cet homme est d'abord très agressive :

Joshua: I'm scared. What's gonna happen to me now?

Nate: Well, that's not my problem, pal. What?

Joshua: I was so young. Why me?

Nate: Why the fuck not you? What did you think you were immune to this? Everybody dies! Everybody! What makes you so fucking special?

(*Six Feet Under*, 2-02)

Toutefois, vers la fin de ce même épisode, Nate est confronté une fois de plus à ce jeune homme décédé qui l'enjoint de le regarder: « *I want you to see me! Look at me!* » (2-02). Après avoir fixé longuement le corps du jeune Joshua Langmead, Nate décide finalement de parler à son frère de ses problèmes de santé et pleure à ses côtés.

Il semble possible de tracer un parallèle entre la mort subite, inexpiquée de ce jeune homme en parfaite santé et Nate, victime d'une malformation artério-veineuse qui pourrait le tuer à n'importe quel moment, sans que la médecine ne puisse rien y faire. Vue sous cet angle, la colère de Nate en début d'épisode apparaît significative, puisque celui-ci tente tout d'abord de nier ses problèmes de santé, ses sentiments et sa colère face à l'injustice ressentie. Nate s'en prend ainsi au personnage de Joshua, affirmant que sa mort est banale et que tout le monde doit mourir. Par contre, Nate devra plus tard regarder le cadavre de Joshua Langmead en face, prendre réellement conscience de la réalité de la mort de cette jeune personne et, par le fait même, affronter les sentiments négatifs que la réalité de la mort lui fait ressentir. Ainsi, c'est en regardant cette mort *en face*, en en prenant réellement conscience que Nate trouvera le courage de briser le silence entourant son état de santé et d'en parler à un de ses proches, David. Ce grave problème de santé étant désormais communiqué à quelqu'un d'autre, il est véritablement reconnu. Notons toutefois que le cheminement de Nate vers l'acceptation de son problème de santé sera long, puisque ce dernier cachera encore pour un certain temps ce problème à ses autres proches; Nate sera d'ailleurs forcé d'avouer son problème à Claire et Brenda qui seront témoins d'une de ses crises. Néanmoins, la construction de cet épisode

démontre que les morts introduisant chaque semaine le récit de la télésérie *Six Feet Under* agissent également en tant qu'éléments déclencheurs incitant les vivants à changer leur vie, « comme si le fait d'avoir une conscience accrue de la réalité de la mort rendait tous leurs choix plus importants et donnait plus de sens à leur existence » (de Saint Maurice, 2009, p. 143).

6.2 Le discours visuel : la monstration du signe tangible de la mort à l'écran

Comme mentionné dans le chapitre précédent, la télésérie *Six Feet Under* propose également des représentations visuelles hyperréalistes des cadavres. En d'autres termes, on parle beaucoup de la mort dans *Six Feet Under*, mais on prend aussi soin de la montrer et ce, de la manière la plus réaliste possible. En certaines occasions, il y a présence dans cette fiction télévisuelle d'une caméra scrutatrice et de gros plans qui permettent de bien représenter visuellement la mort et de la montrer de près. À travers ce souci d'une représentation hyperréaliste et très graphique du corps humain *post mortem*, il semble donc y avoir dans cette télésérie un désir de coller au réel, de voir et d'approcher ce témoin silencieux de la mort que représente le cadavre. En effet, comme le souligne Louis-Vincent Thomas, le cadavre demeure le signe tangible de la mort survenue :

[...] le défunt (*defunctus*), malgré le souvenir qu'il peut laisser, est bien celui qui n'a plus de fonction (négarion de personnage); il est aussi celui qui a perdu la conscience de soi et s'avère désormais incapable de relations au monde et aux autres (négarion de la personne). Le cadavre, cette présence/absence du disparu qui va entamer le cycle infernal et irréversible de la thanatomorphose, reste le signe immédiat de cette double négarion [...]. (1975, p. 207-208)

Dans le contexte actuel où la mort tend à être occultée de la sphère publique et où le cadavre est souvent caché et soustrait des rites funéraires, il pourrait ainsi y avoir ce besoin d'approcher la mort à travers nos téléséries, ce que permettrait précisément *Six Feet Under*. L'hyperreprésentation du corps *post mortem* à l'écran pourrait donc permettre à la société contemporaine de contempler la mort, d'être initiée à l'horreur, « à l'obscène maîtrisé »

(Casta, 2008, p. 37), tout en conservant une distance rassurante. Le réalisme indéniable de la représentation de la mort sur le plan du discours visuel « introduit alors une tiercéité souhaitée entre les tabous du lecteur (ou du spectateur) et sa rencontre frontale avec le cadavre » (Casta, 2007, p. 46).

Qui plus est, le besoin actuel d'établir de nouveaux *lieux de rencontre avec la mort* pourrait expliquer le choix de construire la fiction télévisuelle *Six Feet Under* autour du quotidien d'une famille d'entrepreneurs de pompes funèbres, lesquels côtoient quotidiennement ces défunts que nous ne voyons pratiquement plus :

« [...] perhaps part of the allure of *Six Feet Under* is that viewers have countless opportunities to both thrill and cringe as voyeurs of one of the most privatised, taboo and mysterious professions – the atmosphere, tools and challenges of the embalming room – without actually having to experience the actual panic, abjection and disorientation of standing two feet away from a body that has just expired. » (Bundy, 2005, p. 37)

Toutefois, au-delà de l'hyperréalisme des cadavres mis en scène dans *Six Feet Under*, il importe également de questionner la teneur de ces représentations et les significations que ces dernières véhiculent par rapport à la mort.

Suite à une analyse de l'entière télésérie à l'étude, il semble possible d'affirmer que, globalement, la présentation visuelle du corps des défunts dans *Six Feet Under* est faite de manière à représenter la complexité et surtout, l'universalité de la mort. En effet, certaines représentations visuelles du corps *post mortem* peuvent certes paraître abjectes, horribles, dérangeantes et provoquer la sidération (Des Aulniers, 2009) : la représentation réaliste du corps partiellement décomposé de Mme Previn (voir fig. 5.3), la monstration hyperréaliste du crâne défoncé d'une femme (voir fig. 5.2) ou les images du corps détruit, tuméfié du jeune Marcus Foster, victime d'un meurtre homophobe (1-12), en sont quelques exemples. Dans tous ces cas — et quelques autres — la représentation de la mort est axée sur son aspect violent, douloureux, ce qui peut certes provoquer l'aversion du téléspectateur.

Toutefois, à maintes autres occasions, le défunt présenté est associé à une mort dite de cause naturelle, ne laissant aucune trace tangible, visible sur la dépouille : ainsi en est-il du nouveau-né victime du syndrome de la mort du nourrisson (*voir* fig. 5.5) ou du cadavre que David et Rico embaument lors de l'épisode « Driving Mr. Mossback » (*voir* fig. 5.6). De plus, lors de ces mises en scène du corps mort, les discours des protagonistes ne sont pas uniquement axés sur la description technique et « anatomico-clinique » (Lafontaine, 2008) des causes ou des effets de la mort sur le corps ; au contraire, la mise en scène du corps mort est souvent accompagnée de dialogues entre un protagoniste et le défunt ou de conversations à propos des préoccupations quotidiennes des personnages. Les représentations violentes et horribles de la mort apparaissent ainsi comme des représentations isolées, attribuables à certains types de décès mais non à l'ensemble des morts survenues ; la mort accident demeure malgré tout une occurrence possible de la mort, mais celle-ci n'est pas exclusive. Pour cette raison, la représentation visuelle de la mort dans *Six Feet Under* ne semble pas pouvoir être associée à cette tendance actuelle à la « carnographie » (Weissman, 2007), décelable dans les productions médiatiques contemporaines, où la mort ne serait représentée qu'à travers une surenchère visuelle très *gore* qui provoquerait une réponse physique plutôt qu'intellectuelle chez le spectateur, étant semblable en cela aux excès visuels du genre pornographique.

Par ailleurs, le cadavre est fréquemment présenté dans un autre style de mise en scène, puisque celui-ci est souvent filmé, les traits détendus, lors de cérémonies funéraires. Ainsi, alors que plusieurs thanatofictions actuelles ne mettent en scène les cadavres qu'au moment où ceux-ci portent des traces évidentes de la mort survenue et sont scrutés par les médecins-légistes, *Six Feet Under* s'attarde quant à elle à la représentation du corps mort lors des rituels funéraires, là où les proches endeuillés peuvent approcher le corps et faire leurs adieux à la personne disparue. Par conséquent, cette télésérie semble proposer, entre autres, une représentation visuelle moins courante de la mort où celle-ci n'est pas simplement axée sur la mort violente (Casta, 2008), la décrépitude (Des Aulniers, 2009) ou les « « ruine[s] de surface » fouillée[s] sans ménagement » (Des Aulniers, 2009, p. 191). Qui plus est, la représentation hyperréaliste des cadavres s'accompagne parfois d'un discours verbal où les protagonistes parlent de la mort inévitable, de la mort qui nous touche tous et, plus encore, de la décomposition qui est un processus normal faisant partie de la mort (*voir* le discours de

Nate p. 122-123); en ce sens, l'hypermonstration des cadavres et de certains processus de décomposition pourrait rappeler un besoin de « dépouillement de [notre] toute-puissance narcissique » (Des Aulniers, 2009, p. 191) face à l'imminence de la mort.

Le discours visuel de *Six Feet Under* s'oppose donc majoritairement à une vision traumatisante, épouvantable, angoissante et répugnante des corps *post mortem*. À ce sujet, la scène où Ruth et ses amies veillent le corps de Fiona Kleinschmidt (voir fig. 5.9 et 5.10) s'avère particulièrement éloquente : le corps de la défunte ne porte plus aucune trace d'agression, ces dernières ayant été gommées par la thanatopraxie. De plus, le corps de la défunte est regardé avec tendresse, touché et embrassé. Comme l'explique d'ailleurs Ruth : « *We've all been conditioned not to touch the dead. But it's okay.* » (5-06) Par conséquent, la représentation visuelle du corps mort semble ici associée à des valeurs beaucoup plus positives; le corps devient ici un symbole évident de ce que la personne a été pour ses amies, bien plus qu'un symbole univoque d'une mort annihilatrice.

En somme, la mort représentée dans *Six Feet Under* ne semble pas être majoritairement associée à une réalité horrible, violente, terrifiante et contre-nature, mais bien au contraire à un phénomène normal qui fait partie de la vie. La représentation visuelle de la mort s'inscrit ainsi parfaitement dans le récit global de *Six Feet Under* où la mort est davantage représentée en tant que phénomène universel, irrécusable, de l'essence même de l'homme : « [...] *the absence of intermittent morbidity, which is seldom the case in movies, provides no spectacle of death — in SFU, passing away turns out to be a peculiarly ordinary matter: it becomes a biological and natural phenomenon.* » (Leniaud, 2005, p. 25)

6.3 La représentation du rapport de la société contemporaine à la mort

En plus de la représentation dominante qu'elle propose face au phénomène de la mort, il appert que la télésérie *Six Feet Under* s'attarde également à critiquer le rapport que la société américaine contemporaine entretient avec cette réalité. Plusieurs scènes permettent

effectivement d'opposer deux mentalités différentes face à ce que devrait être l'industrie funéraire actuelle et son rôle; plus encore, la télésérie présente des comportements divergents face à la mort.

À ce sujet le personnage de Nate, lequel fait véritablement incursion dans l'univers de la télésérie au même moment que le téléspectateur⁸, semble endosser le rôle de révélateur de certaines pratiques problématiques face à la mort dans la société américaine. En effet, ce personnage transgressera les codes de comportement prescrits durant les funérailles (Turnock, 2005, p. 46-47), critiquant par le fait même le rapport que sa culture entretient avec le phénomène de la mort. Durant le tout premier épisode (« Pilot », 1-01), Nate s'oppose farouchement à certains comportements et pratiques de sa famille lors des funérailles de Nathaniel. Ainsi la scène où Ruth, en proie aux larmes et à la panique, est escortée tranquillement hors de la pièce, provoque la consternation du fils aîné qui critique l'inconfort que sa culture semble ressentir face à toute démonstration publique de tristesse et de deuil :

Nate: What, she's sad, so he has to get her out of sight?

Claire: They always do that, the second someone starts to lose it. They take them off into that room. It makes all the other people uncomfortable, I guess.

Nate: This is not about the other people!

Ce court dialogue rend déjà explicite la critique qui sera construite dans cette télésérie concernant le malaise de la société américaine contemporaine face à la mort; tout comportement qui en rappelle l'existence semble devoir être réprimé et caché. Cette représentation dans *Six Feet Under* de pratiques funéraires actuelles qui cachent le deuil renvoie ainsi directement aux propos de Louis-Vincent Thomas concernant notre société actuelle : « Désormais, il est malséant d'afficher sa peine. Tout comme la masturbation, le chagrin est honteux et on ne pleure plus qu'en privé. » (1999, p. 66)

⁸ À ce sujet, rappelons que Nathaniel s'adressera à son fils Nate dans le premier épisode en l'appelant le fils prodigue : « *Well, well. The prodigal returns.* » (1-01)

Plus encore, le monologue subséquent de Nate à propos des femmes siciliennes en deuil apparaît d'autant plus éloquent (voir p. 121). En effet, ce monologue met l'accent sur le deuil beaucoup plus affiché de ces femmes, lesquelles n'hésitent pas à exprimer clairement leur tristesse et leur désespoir face à la mort. La toute dernière phrase affirmant que l'attitude des Siciliennes est probablement beaucoup plus « saine » apparaît alors comme une critique des pratiques de la société américaine actuelle face à la mort; aux yeux de Nate, les pratiques funéraires américaines actuelles sont dénégatoires, négatives et possiblement pathologiques.

La critique des pratiques funéraires actuelles et du vécu du deuil des Américains se poursuit lors de la cérémonie d'inhumation du corps de Nathaniel. En effet, au moment de verser la terre sur le cercueil, la famille Fisher empoigne un contenant hermétique ressemblant à une salière et utilise cet objet afin de « saupoudrer » un peu de poussière sur la tombe. À la vue de cet objet, Nate s'emporte à nouveau contre les pratiques dénégatoires de sa famille :

« I refuse to sanitize this anymore. [...] What is this stupid salt shaker? What is this hermetically sealed box? This phony AstroTurf around the grave. Jesus, David, it's like surgery. Clean, antiseptic, business. He was our father! [...] You can pump him full of chemicals, you can put makeup on him, and you can prop him up for a nap in the slumber room, but the fact remains, David, that the only father we're ever gonna have is gone! Forever. And that sucks. But it's a goddamn part of life and you can't accept it without getting your hands dirty. Well, I do accept it and I intend to honor the old bastard by letting the whole world see just how fucked up and shitty I feel that he's dead! » (Six Feet Under, 1-01)

Cette scène du premier épisode, combinée aux propos critiques de Nate, représente ainsi l'Amérique contemporaine comme étant une société « n'accept[ant] la mort qu'à condition de l'aseptiser » (Thomas, 1975, p. 338). Par conséquent, l'attitude subséquente de Ruth qui accepte de prendre des poignées de terre et de pleurer devant toute l'assistance, suivant en cela les recommandations de son fils Nate, permet ainsi à la télésérie *Six Feet Under* de proposer une attitude différente face à la mort, où celle-ci est davantage reconnue et vécue :

« Like the Mediterranean women shown before in the flashback-scene, Ruth is letting go of her culturally trained self-control, and she openly and publicly howls. Digging their hands into the dirt surrounding the paternal grave, both Ruth and Nate herewith are acting up against what Brenda had acknowledged as the typical 'clean' family behaviour of the Fishers: taking a feeling, putting it in a box and burying it. They also refuse to follow the standard procedure of The American Way of Death, to borrow the title phrase of Jessica Mitford's classic study. » (Poole, 2005, p. 81)⁹

Par ailleurs, une critique similaire du rapport contemporain à la mort est perceptible dans le premier épisode (« Pilot », 1-01), alors que de fausses publicités de produits funéraires sont intégrées à la structure narrative de l'émission (Turnock, 2005). Ces segments publicitaires critiquent en effet la tendance de la société actuelle à axer sur l'apparence, le « faire-semblant » et par conséquent, à nier la mort. Ainsi le discours verbal de ces publicités mise surtout sur le besoin de la société d'aujourd'hui de ne pas être confrontée à des signes tangibles de la mort, d'où le besoin de corriger les effets de la thanatomorphose et de faire en sorte que le cadavre ait l'air vivant : *« For the velvety appearance of actual living tissue, top morticians rely on living splendor embalming fluid. Living Splendor...only real life is better. » (Six Feet Under, 1-01)* *« She looked her best every day of her life. Don't let one horribly disfiguring accident change that. » (Six Feet Under, 1-01)* Cette attitude dénégatoire est non seulement sous-entendue dans les exemples précédents — les gens ne veulent pas voir la mort en face —, mais elle est également présentée dans la dernière publicité où il est question du besoin de « ne pas se salir les mains » au moment d'enterrer un être cher : *« Say goodbye to soiled fingers forever. » (Six Feet Under, 1-01)*. Cette dernière publicité renvoie explicitement à la critique énoncée par Nate lors de l'enterrement de son père, alors que celui-ci dénonce l'attitude dénégatoire de sa culture face à la réalité de la mort et son impact sur les vivants.

Plus encore, cette critique de l'attitude de la société américaine contemporaine face à la mort est explicitée à travers les péripéties de la famille Fisher avec la compagnie Kroehner Service International. En effet la compagnie Kroehner, symbole de l'industrie funéraire

⁹ En effet, pour une critique approfondie de l'industrie funéraire américaine actuelle, voir Mitford (2000).

actuelle aux États-Unis, a une approche monétaire de la mort, réifie les défunts et ne semble guère se soucier de l'impact émotionnel de la mortalité sur les proches endeuillés, comme en témoigne cette conversation entre M. Gilardi et Nate dans l'épisode « The Foot » (1-03):

- Nate: I never realized how much money there was to be made in the funeral business.
- Gilardi: Death care industry. And it's only gonna grow, with all the baby boomers and all.
- Nate: Gee, there'll be bodies everywhere.
- Gilardi: Hopefully. And all in final resting places provided by Kroehner, with a little help from Fisher & Sons. You know, we've had our eyes on your operation for some time. Your father was a nice guy but he didn't know how to run business.
- Nate: Well, my dad was never in it for the money. I think he was more concerned about, you know, helping people.
- Gilardi: You want to help people, join the peace corp.

Qui plus est, l'emploi par M. Gilardi d'euphémismes tels « *the loved ones* » ou « *preparation for visitation* » peut également signifier une volonté d'utiliser un vocabulaire moins chargé de connotations négatives, une volonté en somme d'éviter l'emploi de mots rappelant trop clairement aux gens la réalité de la mort.

L'intégration dans le récit de péripéties avec la grande entreprise Kroehner permet ainsi à *Six Feet Under* de critiquer l'industrie funéraire actuelle, laquelle tendrait à être de plus en plus axée sur le profit, la rentabilité, au détriment de l'aspect humain de ce type de service. En ce sens, les propos de Nate à l'endroit de Mme Huntley, une autre représentante de Kroehner, dans l'épisode « Out, Out Brief Candle » (2-02) sont d'autant plus significatifs : « *It's not that we don't trust you. We despise everything you stand for: corporate profit over personal service, stockholders over clients. Greed over everything else.* » Conséquemment, *Six Feet Under* propose une critique du rapport contemporain à la mort, affirmant que celle-ci est niée, cachée, taboue et que la recherche de profit et d'accumulation de biens tend à se substituer à un vécu plus authentique :

Le système, nous l'avons vu, nie la mort en tant que destin, écrasant la signification de la vie réduite au procès d'accumulation de biens. Mais quand d'aventure la mort est là, l'événement se trouve insidieusement ramené à la mesure du système : réifié, déshabillé de toute symbolique, dépersonnalisé, inscrit dans la linéarité temporelle, objet d'opérations commerciales comme un quelconque fait économique. Se laisser prendre au jeu de la production-consommation dans le cas de la mort d'un proche, c'est se plier au pouvoir de l'argent, donc aux exigences du système; c'est mourir à soi-même et mourir à l'autre. (Thomas, 1999, p. 110)

L'attitude de la famille Fisher et sa volonté de proposer un service plus « humain » pourrait ainsi être considérée comme une volonté de proposer un changement de mentalité face à la mort et les pratiques funéraires actuelles (Poole, 2005):

« Importantly, the depiction of the Fishers' accommodating attitude to the funerary process represents a change in funeral cultural within contemporary Western society. In resisting the temptation to sell the business to Kroehner, they actively refuse to succumb to the impersonalised funerary ritual which characterises the 'big business' approach to modern, secular and industrialised funeral practice. It further marks an ongoing transition from modern approaches to death to a more postmodern one. » (Turnock, 2005, p. 44-45)

Par ailleurs, vers la fin de la télésérie, Nate questionne de plus en plus les pratiques de sa propre entreprise, à la recherche de rituels funéraires plus authentiques et écologiques. Ainsi lors de sa conversation d'affaires avec David et Rico, Nate critique leur pratique funéraire et surtout leur pratique de l'embaumement (*voir* p. 122-123). Évidemment, la télésérie entière ne présente pas nécessairement l'embaumement comme une pratique dénégatoire; plusieurs mises en scène nous montrent d'ailleurs l'impact positif que cette pratique peut avoir sur les gens en deuil, lesquels peuvent approcher le corps du défunt et le voir pour une dernière fois. Toutefois, à travers le parcours personnel de Nate vers la fin de la télésérie, des interrogations et des critiques sont tout de même soulevées autour de cette pratique, laquelle peut aussi servir à nier la mort et son impact sur le corps :

La thanatopraxie [...] opte pour une mort propre, ‘ hygiénique ’, loin des puanteurs et des pestilences. Le fait en soi reste parfaitement légitime; il le serait intégralement s’il ne devenait souvent prétexte inavoué, du moins pour certains, de rejeter la mort et les morts. [...] la mort aseptisée, en effet, masque mal le déni de la mort : on retrouve, ici encore, le thème si important de nos jours de la *mort-maladie* — donc partiellement évitable grâce aux précautions de l’hygiène —. La *mort-propre* est ainsi la seule acceptable parce qu’imaginativement non mortifère. (Thomas, 1975, p. 339)

Par ailleurs, le choix de Nate d’avoir des funérailles écologiques, c’est-à-dire sans embaumement et sans cercueil, rejoint également cette critique des rituels funéraires contemporains. Ces propos font non seulement écho aux préoccupations environnementales de nombreux contemporains¹⁰ mais également au désir, encore une fois, d’avoir des pratiques funéraires qui reconnaissent plus ouvertement la réalité de la mort. Ainsi, sans nécessairement rejeter catégoriquement la pratique de l’embaumement, *Six Feet Under* semble néanmoins proposer, par l’intermédiaire du personnage de Nate, une réflexion sur la réelle signification de la thanatopraxie dans la société américaine, laquelle pourrait être une autre façon pour cette dernière d’*escamoter* (Thomas, 1991, 2003) la mort.

6.4 Les croyances et les questionnements spirituels

Le récit de la télésérie *Six Feet Under* accorde également une grande importance aux discours eschatologiques et aux questionnements d’ordre spirituel, particulièrement à travers le personnage de Nate. En effet, reconnaissant l’inexorabilité de sa propre mort, Nate se questionne régulièrement, tout au long de la télésérie, sur la signification de la mort ainsi que la possibilité d’un quelconque avenir de la personne, de l’être ou de l’existant (Thomas, 1975) suite au décès. Ces interrogations peuvent être expliquées notamment par le fait que, même si on peut faire l’expérience de la mort de l’autre, « on ne meurt-pas-l’autre » (Thomas, 1975, p. 238). Dès lors, bien que la mort de l’autre puisse aider les personnages de la télésérie à prendre conscience du caractère inexorable de la mort, celle-ci ne peut leur révéler pour autant ce qu’est précisément *mourir*. Par conséquent, Nate discutera avec

¹⁰ Comme le rappelle Nate, l’embaumement est malgré tout une pratique très polluante : « *No gaskets, no toxic chemicals to leach into the soil.* » (5-08)

plusieurs autres protagonistes de ce phénomène, à la recherche d'une explication et d'une signification plus grande. Ceci est perceptible dans les nombreuses discussions entre Nate et Brenda où ce dernier conteste la vision nihiliste de sa conjointe (*voir* art. 5.3.2.6). Nate est clairement à la recherche d'une quelconque forme de spiritualité, d'un grand système de signification permettant d'englober la mort dans une continuité plus grande :

Brenda: Yeah. We live, we die. Ultimately, nothing means anything.

Nate: How can you live like that?

(*Six Feet Under*, 1-05)

Cette quête spirituelle amènera ainsi le personnage de Nate à s'intéresser à quelques religions; Nate questionnera ainsi la rabbin Ari à propos du point de vue des Juifs sur la mort (« Back to the Garden », 2-07), consultera une médium qui prétend entrer en communication avec son père et sa femme Lisa (« Can I Come Up Now? », 4-04) et surtout, il se découvrira un intérêt pour la religion quaker et ses méditations silencieuses afin d'entrer en communion avec Dieu. En effet, durant une cérémonie quaker, Nate prend la parole et manifeste son intérêt pour cette pratique religieuse : « *I just wanted to say how good it feels to be here. All day long I deal with death...stress...and it's nice to be in a place of peace.* » (« Singing for our Lives », 5-08) Ainsi, sans que Nate se convertisse clairement à la religion quaker, la téléserie met néanmoins l'accent sur l'intérêt de ce personnage pour cette pratique spirituelle dans les derniers moments de sa vie. Par conséquent, malgré le scepticisme entourant fréquemment les grands systèmes religieux de nos jours¹¹, *Six Feet Under* tend à montrer que

¹¹ Ce scepticisme, notamment envers une certaine branche du christianisme jugée plus conservatrice et traditionnelle, est perceptible dans *Six Feet Under*, particulièrement à travers le personnage de David qui se sentira rejeté par son église à cause de son homosexualité. Qui plus est, dans une scène de l'épisode « Making Love Work » (3-06), Nate, Lisa et un couple d'amis parlent de religion :

Ami: UU. It stands for Unitarian Universalist.

Amie: But it's about as not-religious as a religion can be.

Lisa: That would be nice...not a place that preaches, but a place where we could be with other people like us.

Ami: Right, no big God thing, no crosses or dripping blood or shit, exactly. [...]

Lisa: How often does Jesus come up?

Ami: Pretty rarely. But whenever he does they always remind us that he was black.

la mort est encore parfois associée à des interrogations d'ordre eschatologique et à une recherche de sens spirituelle.

6.4.1 La diversité religieuse et l'absence d'un discours unificateur

Six Feet Under représente certes la recherche de spiritualité ainsi que les croyances de divers protagonistes; toutefois, la télésérie semble surtout s'attarder à la représentation des questionnements de la société américaine contemporaine face à la mort, plutôt que de tenter d'accoler une signification fixe et une représentation univoque au phénomène de la finitude. En effet, la télésérie met en scène de nombreux rituels funéraires, lesquels varient d'épisode en épisode selon les croyances des clients des Fisher. Aucune croyance explicative ne semble priorisée au détriment d'une autre et le récit met davantage l'accent sur la coexistence actuelle de multiples pratiques religieuses — et d'un athéisme de plus en plus répandu et prégnant — et la nécessité de respecter chacune d'entre elles. À ce sujet, certains épisodes mettent clairement l'accent sur la nécessité pour les Fisher de bien connaître les pratiques funéraires d'autres religions que le christianisme, telles le judaïsme (« Back to the Garden », 2-07) ou le bouddhisme (« The Secret », 2-10).

Par ailleurs, les conversations de Nate avec son père Nathaniel tendent également à présenter la mort et l'après-mort comme étant indéterminées. Ainsi lorsque Nate interroge son père sur le sens de la mort et sur l'au-delà, Nathaniel ne fournit jamais de réponse claire à son fils, laissant toujours le phénomène de la mort dans l'indétermination. Par exemple, alors que Nathaniel s'apprête à révéler à son fils le sens de la vie (« The Room », 1-06), les paroles de ce dernier sont inaudibles et Nate se réveille en sursaut, ce qui manifeste ainsi l'impossibilité pour ce dernier d'avoir une réponse claire à cette question existentielle. Qui plus est, lors d'une autre conversation avec son défunt père, Nate se fait dire par celui-ci qu'il ne pourra savoir ce qu'il y a après la mort qu'au moment où il mourra lui-même : « *Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, once the light goes out, it stays out. You'll never know, buddy boy, till it's your turn.* » (« The Plan », 2-03) Plus encore, alors que Nate croit finalement avoir reçu en rêve un message clair de la part de son père à propos

du sens de la vie et de la mort, Brenda lui explique que la phrase entendue en songe est en fait un passage du Bhagavad-Gita que celui-ci avait lu chez elle :

Nate: But it felt so profound. Are you telling me it's just recycled crap from my brain?

Brenda: From your drug-addled brain.

(*Six Feet Under*, 2-01)

La recherche d'une signification claire face à la mort semble vouée à l'échec, à l'indétermination. Par conséquent, suite à la faillite des grands systèmes de pensée et « la perte des valeurs religieuses » (Thomas, 1991, p. 60), *Six Feet Under* semble présenter un discours eschatologique plus ambigu, plus équivoque, représentatif des questionnements spirituels et existentiels de la société contemporaine, mais également de l'incapacité pour une partie de la population actuelle de trouver un discours unificateur et explicatif face à la mort.

À ce sujet, la séquence finale de la télésérie *Six Feet Under* est particulièrement significative; la mise en scène du décès de certains protagonistes propose en effet une vision de la mort vécue, c'est-à-dire la mort à la première personne (Jankélévitch, 1977), ce qui vient apposer une représentation et un sens plus précis à la question de la finitude. En effet, lorsque Ruth et David décèdent, ceux-ci aperçoivent un ou des êtres aimés, comme si ces derniers venaient les chercher pour les emmener vers un autre monde; la caméra, subjective, nous montre ces êtres défunts souriant au loin. Ruth, mourante, voit ainsi son premier mari Nathaniel et son fils Nate qui lui sourient; après avoir vu Nate, Ruth décède aux côtés de ses proches. David, quant à lui, aperçoit Keith au loin et décède subitement. À ce sujet, il apparaît d'autant plus intéressant que la vision de ces êtres défunts surprenne Ruth et David, contrairement au reste de la télésérie où les apparitions des morts ne surprennent habituellement pas les protagonistes puisqu'elles sont imaginées par eux. Ainsi donc, la réaction différente de Ruth et David lors de la séquence finale pourrait venir suggérer que les morts visibles n'y sont pas imaginés, comme ils l'étaient auparavant dans la télésérie, mais qu'ils sont bel et bien des apparitions spectrales, des défunts venant chercher le vivant pour

l'emmener dans un au-delà indéterminé. Ces représentations du mourir de Ruth et David laissent ainsi présager une continuité (Thomas, 1975; Carse, 1980) de la personne après la mort. Il est toutefois important de souligner que seuls Ruth et David voient des morts au moment de leur décès; le mourir des autres protagonistes nous est montré sans mise en scène spéciale, ceux-ci mourant tout simplement, sans vision particulière. Un tel choix de mise en scène, où le vécu de la mort des personnages diffère, pourrait ainsi s'avérer un choix de formuler la séquence finale de la téléserie sous la forme d'une *hypothèse*. Ainsi, il pourrait être possible qu'il y ait une quelconque forme de survivance après la mort, mais il est également possible que rien ne succède à l'événement mortel. Comme l'affirme Nathaniel : « *Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, once the light goes out, it stays out. You'll never know, buddy boy, till it's your turn.* » (« The Plan », 2-03).

Comme semble le représenter la séquence finale de la téléserie, la seule chose dont nous puissions être certains, c'est que nous allons tous mourir. En effet, *Six Feet Under* parle de la question de l'au-delà, autrefois si importante dans nos productions culturelles et nos grandes croyances collectives, mais sous forme d'hypothèses. Comme le dit à ce propos Louis-Vincent Thomas : « Jadis, l'essentiel était de bien franchir le pas pour survivre ailleurs. » (1999, p. 63). Désormais, devant la défaite des grands systèmes religieux dans notre société et la remise en question de cet *ailleurs* que représenterait l'après-mort, les grandes certitudes spirituelles ont fait place à des hypothèses, à des croyances individuelles plutôt que collectivement partagées. Toutefois, malgré le scepticisme actuel face à la religion, il apparaît manifestement que les questionnements d'ordre spirituel et eschatologique n'ont pas disparu pour autant, comme en témoigne le parcours de Nate¹². Par conséquent, la finale même de la téléserie *Six Feet Under* semble manifester l'incertitude des croyances actuelles face à la mort mais surtout, le fait que subsiste encore, à travers nos représentations contemporaines de la finitude, « le besoin de croire qu'il y a une vie après la mort, la *Vie véritable* » (Thomas, 2003, p. 117).

¹² Voir à ce sujet le discours prononcé lors de son inhumation (p. 129).

6.5 L'aspect angoissant de la mort

Six Feet Under représente la mort comme un phénomène inévitable sur lequel il faut réfléchir; toutefois, cette télésérie met également l'accent sur son aspect angoissant. En effet, bien que les protagonistes de la télésérie acquièrent progressivement une conscience plus accrue de leur propre finitude, ceux-ci ressentent néanmoins une peur, une angoisse face à cette issue incontournable. Dès lors, la mort est représentée comme un phénomène essentiel, radical, qui fait partie de la vie, mais qui est malgré tout inquiétant pour la société américaine contemporaine. En effet, Nate parlera souvent de ses angoisses, non seulement par rapport à sa propre mort, mais aussi par rapport à celle de ses proches. Dans l'épisode « The Last Time » (2-13), Nate fait ses pré-arrangements funéraires avec David et parle à celui-ci de ses inquiétudes face à la possibilité qu'il décède durant son opération :

Nate: Fuck, I am really scared.

David: Me, too.

Nate: I wish you could come with me.

David: Okay, I'm not going to Claire's graduation. Mom is insane.

Nate: No, go to the graduation. That's not what I meant.

Même si Nate tente d'accepter son sort, de faire face à l'imminence de sa mort, celle-ci lui fait peur malgré tout. Comme le précédent dialogue en atteste, Nate ressent également de « l'angoisse devant l'anéantissement (ou le « vide ») qui adviendrait lors de l'après-mort » (Thomas, 1991, p. 33), ce dernier parlant en effet de son regret que son frère ne puisse pas « l'accompagner ». Par ailleurs, les interrogations spirituelles de Nate et le manque d'un discours eschatologique rassurant et unificateur pourraient également expliquer l'angoisse ressentie par ce protagoniste face à la mort.

À ce sujet, David sera lui aussi terrorisé par l'idée de la mort, suite au décès de son frère Nate. En effet, durant les trois derniers épisodes de la télésérie, le récit met notamment l'accent sur la dépression de David et ses crises d'angoisse : celui-ci est en proie à des

hallucinations où il revoie son agresseur¹³, symbole de la mort qui le guette. La conversation avec un défunt dans l'épisode « Static » (5-11) (voir p. 118) met d'ailleurs l'accent sur l'angoisse et la peur qui habitent David face à la mort.

Par conséquent, la mort est également représentée dans *Six Feet Under* comme une réalité qui angoisse la société contemporaine. Ceci pourrait peut-être expliquer le recours fréquent à l'humour dans cette télésérie en tant que *procédé opératoire* « qui aid[e] à lutter contre la mort » (Thomas, 1975, p. 328). En effet, la télésérie *Six Feet Under* opte parfois pour une mise en scène comique de certaines morts, ce qui vient en alléger le ton. Ainsi en est-il de l'épisode « The Will » (1-02) : dans la séquence introductive, un homme meurt d'une commotion cérébrale en plongeant dans sa piscine, alors que la bande-son joue la chanson « Ain't that a Kick in the Head ». De même dans l'épisode « Crossroads » (1-08), une femme célèbre avec ses amies son récent divorce et décède, victime d'un horrible accident, alors qu'on entend la pièce musicale « I Will Survive ». Le recours à l'humour dans *Six Feet Under* pourrait ainsi s'avérer un autre procédé permettant de lutter contre la mort et la « hantise de la disparition » (DesAulniers, 2009, p. 145) qu'elle fait ressentir.

6.6 « *Life is wasted on the living* » : la réaffirmation de l'importance de la vie

En tenant compte du récit global de l'émission, un des messages principaux véhiculés par la télésérie *Six Feet Under* face au phénomène de la mort pourrait bien être celui de profiter de la vie, de veiller à avoir une existence bonne et authentique, éclairée par la réalité de la mort¹⁴. Ainsi, face au doute subsistant concernant les croyances et les grands discours eschatologiques, la seule certitude semble être, selon le récit de cette télésérie, que nous allons tous mourir et qu'il faut donc profiter de la vie qui précède. En effet, comme il fut mentionné, la présence des morts dans la télésérie aide les vivants à réfléchir à leur existence

¹³ David est agressé et menacé de mort par un homme dans l'épisode « That's my Dog » (4-05).

¹⁴ Notre interprétation rejoint ici celle de Leniaud (2005): « [...] *the main idea of the show* [...] *encourages its viewers to face the inevitable and rediscovers the trick of affirming life and living in the midst of sorrow and death.* » (p. 6)

et à s'acheminer vers une vie plus heureuse et authentique. Dès lors, le discours des protagonistes de *Six Feet Under* rappelle fréquemment l'importance de bien vivre sa vie puisque la mort nous guette. C'est ainsi que Nathaniel dit un jour à son fils Nate : « *Life is wasted on the living.* » (« The Room », 1-06) Selon notre interprétation, cette phrase résume à elle seule un des messages centraux de cette télésérie face au phénomène de la mort, à savoir que le poids et l'importance de l'existence ne sont souvent compris qu'une fois la mort survenue; la mort est ainsi souvent « gaspillée » chez les vivants qui, niant la mort, nient par le fait même la vie qui leur est donnée. Comme disait à ce propos James P. Carse : « *By denying death we will have denied life.* » (1980, p. viii). Plus encore, Nate aura le même genre de discours dans l'épisode « Knock, Knock » (1-13) afin de donner un sens à la mort :

Tracy: Why do people have to die?

Nate: To make life important. None of us know how long we've got, which is why we have to make each day matter.

Ainsi la mort représentée et abordée dans *Six Feet Under* sert surtout à rappeler la nécessité de vivre une vie *éclairée* :

La mort est non pas la pure et simple terminaison terminale de la vie, mais plutôt l'issue prévenante de cette vie : pressenti longtemps à l'avance, l'ultime futur de tous les futurs exerce sur notre présent une sorte d'action rétrograde; l'anticipation de la fin des fins projette sur la continuation qui la précède un éclairage spécifique. (Jankélévitch, 1977, p. 92)

Plus encore, la discussion de Nate avec son ami Tom rappelle encore une fois l'importance de vivre une existence intègre et de profiter *maintenant* de la vie :

Nate: Would you change anything?

Tom: Like what?

Nate: Like who you're with or what you do or what kind of person you are. Because if you would, do it now.

Tom: Whoa, dude. That's really harsh.

Nate: Look, this is it, Tom! This is all we have. Right here, right now.
(Six Feet Under, 5-02)

Le précédent dialogue rend explicite ce message important de la télésérie qui consiste à profiter de la vie et surtout, « de savoir ce qu'on fait de la vie, comment on vit, ce que les autres font de nous, ce qu'est le poids de chaque instant » (Thomas, 1975, p. 235). La mort inopinée de plusieurs personnages dans la télésérie corrobore par ailleurs, à notre avis, cette vision de la mort comme étant un *révéléateur* de l'importance de l'existence qui précède. Notre interprétation rejoint en ce sens les propos de Sara L. Knox (2006), laquelle affirme que plusieurs productions culturelles contemporaines axent précisément leur contenu sur la mort et surtout sur la « réévaluation de la qualité de la vie individuelle » (p. 234). Qui plus est, selon Isabelle Casta (2007), cette réévaluation de la vie sous l'éclairage de la mort serait fréquente dans nos nouvelles fictions puisque la société actuelle s'est détachée des grandes explications théologiques :

[...] les nouvelles fictions de la Mort (ou les fictions de la « nouvelle Mort ») insistent bien davantage sur une morale que sur une religion – autrement dit : la fictionnalisation de la mort s'attache surtout à indiquer le chemin à suivre sur Terre, beaucoup plus qu'à dévoiler l'ordre caché du monde, justement parce que la théologie pure est devenue inopérante. (p. 13)

Par conséquent, le traitement de la thématique de la mort dans *Six Feet Under* semble à notre avis véhiculer un discours qui revendique l'importance de la vie à travers une réaffirmation perpétuelle de l'inexorabilité de la mort. Toutefois, contrairement à plusieurs autres téléséries actuelles investiguant la mort dans le but inavoué de la prévenir et de la combattre, le récit de *Six Feet Under* semble réaffirmer le caractère inévitable et universel de ce phénomène; par conséquent, la mort apparaît davantage — et ce, malgré l'angoisse vécue par les protagonistes — comme un révéléateur de la vie qui précède et comme un phénomène auquel il faut « laisser sa place » (Thomas, 1991, p. 141), plutôt que comme un obstacle, un dysfonctionnement de l'homme qu'il faudrait tenter d'abolir. En somme, *Six Feet Under* semble représenter la finitude humaine afin de rappeler l'importance de vivre une vie

satisfaisante et authentique et ce, afin d'« [e]nter vivant dans la mort » (Thomas, 1991, p. 141).

6.7 En résumé : la représentation de la mort dans *Six Feet Under*

Selon les conclusions de notre analyse, la mort dans la télésérie *Six Feet Under* est représentée en tant que phénomène universel, ontologique. En effet, la construction du récit met l'accent non seulement sur l'omniprésence de la mort dans la quotidienneté, mais plus encore sur son caractère universel et inexorable, comme en atteste entre autres la finale de la télésérie où tous les protagonistes principaux meurent lors de la séquence conclusive. De même, la structure narrative de l'émission semble corroborer une telle représentation de la mort, puisque presque tous les épisodes débutent par un décès, lequel sera l'occasion pour les personnages principaux de réfléchir sur leur propre existence et, plus encore, sur leur propre finitude : « *To become engaged with the show as a regular viewer is to flirt vicariously with our own inevitable end [...].* » (Bundy, 2005, p. 36) Cette télésérie américaine propose un récit et des courbes dramatiques qui rappellent constamment aux téléspectateurs le caractère inéluctable de la mort. Contrairement à la mentalité collective actuelle qui tend à nier cette réalité et affirme que « la mort n'arrive qu'aux autres », la mort dans *Six Feet Under* concerne tout le monde :

« [...] *unlike much of American popular culture that continuously seems to affirm America's claim to be founded on the premise that one can escape history (O'Hehir) and thus excluding imminent death from our perception or turning it into melodramatic spectacle, Six Feet Under is an exceptional example of a willingness to acknowledge the past and of discussing death in a manner that oscillates between the tragic and the macabre.* » (Poole, 2005, p. 83)

Plus encore, de par la multiplicité des formes du mourir intégrées au récit de *Six Feet Under*, la mort est représentée selon nous dans son aspect multidimensionnel. En effet, contrairement à beaucoup de téléséries contemporaines — pensons seulement à la populaire franchise *CSI* —, la mort n'est pas restreinte dans *Six Feet Under* à des occurrences accidentelles, c'est-à-

dire à des causes extérieures qui auraient pu être évitées. Comme le rappelle à ce sujet Luce Des Aulniers (2009), une conception de la mort comme étant extérieure à l'homme est très problématique puisque « ne concevoir la mort que comme le résultat d'une maladie ou d'un mauvais coup du sort procède d'une variante du déni, par méconnaissance du treillis de la vie et de la mort » (p. 115). Une vision de la mort comme étant extérieure à l'homme ne semble toutefois pas pouvoir être associée à la télésérie à l'étude : dans *Six Feet Under*, plusieurs morts semblent bel et bien inévitables, telles celles associées au vieillissement normal du corps. Les circonstances entourant les différents décès sont donc très variées, au lieu d'être continuellement associées à des accidents et à des agressions, comme c'est le cas dans bon nombre de thanatofictions contemporaines. De plus, le récit de cette télésérie semble bien davantage axé sur la cohabitation avec le phénomène de la mort, l'impact psychologique de celle-ci sur les vivants et le vécu des rites funéraires en Amérique, plutôt que sur l'investigation des *causes* ayant mené les défunts sur la table d'embaumement des Fisher. Par conséquent, grâce à sa représentation beaucoup plus multidimensionnelle du mourir, *Six Feet Under* semble proposer une vision de la mort en tant qu'*essence* de l'homme, c'est-à-dire en tant que phénomène intrinsèque à tout être humain.

Par ailleurs, la représentation de la mort dans la télésérie *Six Feet Under* apparaît indissociable de la vie. Cette fiction télévisuelle met effectivement l'accent sur la perméabilité de la mort et de la vie; de surcroît, l'omniprésence de la mort dans cette télésérie semble agir à titre de révélateur de l'existence qui précède l'événement mortel. Ainsi, bien plus que de tenter de donner une signification claire à la mort — son sens, le devenir de la personne après la mort, les bonnes croyances afférentes, etc. — le récit de *Six Feet Under* cherche surtout, à notre sens, à rappeler l'échéance inévitable de tout homme et à réaffirmer la nécessité de réfléchir à la vie que nous souhaitons réellement vivre. Par conséquent, contrairement à plusieurs autres thanatofictions actuelles, le récit n'est pas axé sur la tentative de vaincre la mort et de l'éviter. La mort y apparaît plutôt comme « ce qui donne une valeur au temps nu, c'est-à-dire la chose du monde la plus impalpable et la plus neutre, à la vile durée » (Jankélévitch, 1977, p. 94). Cette affirmation de l'importance de l'existence est également attestée à travers la critique formulée dans cette émission des pratiques funéraires

contemporaines, lesquelles auraient tendance à cacher et « maquiller » la mort et, par le fait même, à nier l'importance de la vie qui précède.

Par conséquent, *Six Feet Under* semble proposer une représentation de la mort plus positive que celle habituellement véhiculée dans les téléséries contemporaines où la « mort accident » (Thomas, 1975) est récurrente et quasi exclusive. La mort n'est pas déniée ou *escamotée* (Thomas, 1991, 2003) dans *Six Feet Under*. Bien qu'elle semble malgré tout angoissante, celle-ci est reconnue et acceptée. Qui plus est, la mort n'est pas seulement associée à des sentiments négatifs grâce à l'importance au sein du récit des souvenirs associés aux défunts qui aident les vivants à évoluer. Les naissances qui ponctuent la télésérie permettent également de mettre l'accent sur le renouvellement de la vie à travers les générations.

6.7.1 *Six Feet Under* dans l'univers des thanatofictions

Sous certains aspects, il semble possible de relier *Six Feet Under* à la typologie des mythologies de la mort proposée par Isabelle Casta (2007, 2008) (voir sect. 2.2.5) à cause de la tendance de cette télésérie à représenter certains cadavres de manière très graphique et hyperréaliste. Cette télésérie américaine propose effectivement certaines mises en scène s'apparentant à ce que Casta (2007) nomme la *nécropsie* : le corps *post mortem* est parfois représenté de manière hyperréaliste et scruté avec attention par les protagonistes. La crudité de certaines descriptions macabres (Casta, 2007) relie ainsi *Six Feet Under* à plusieurs autres fictions contemporaines. De plus, l'intérêt de cette télésérie pour la représentation du métier de thanatopracteur rejoindrait en cela le genre des fictions médico-légales réputées pour leurs scènes d'autopsie; la monstration du corps mort dans *Six Feet Under* permet d'ailleurs de combler le désir du téléspectateur contemporain de voir la mort de près. Ainsi la télésérie *Six Feet Under* pourrait, sous certains aspects de son récit, être intégrée à la typologie de Casta, laquelle parle de « la présence de plus en plus avérée, énigmatique et signifiante des thanatopracteurs dans les intrigues criminelles et dans les objets de pensée de notre société » (2008, p. 35).

Par ailleurs, le récit de *Six Feet Under* possède une autre caractéristique qui le relie aux propos de Casta, à savoir sa conjugaison beaucoup plus libre des codes fantastiques et réalistes. En effet, les nombreuses conversations avec les défunts, lesquelles ont lieu dans un contexte somme toute réaliste, pourraient être associées à cette nouvelle tendance de nos fictions à additionner plus librement les registres réalistes et fantastiques.

Toutefois, la télésérie *Six Feet Under* ne semble pas pouvoir être complètement associée à la typologie proposée par Casta (2007). Premièrement, malgré la présence dans *Six Feet Under* de certaines représentations hyperréalistes des cadavres, cette fiction ne semble pas pouvoir être associée au genre des fictions médico-légales; le récit global de cette fiction télévisuelle semble bien davantage axé sur les répercussions psychologiques de la mort sur les vivants et sur les réflexions des protagonistes autour de ce phénomène plutôt que sur l'*hyperscrutation* du cadavre, lequel n'est pas si souvent visible dans l'émission. La salle de thanatopraxie apparaît certes comme un lieu important de la télésérie *Six Feet Under*, mais la majorité des scènes n'y ont pas lieu, ce qui contraste avec les séries associées au genre susmentionné où la majorité du récit se déroule dans l'institut médico-légal, ce « **chronotope** [...] dans le roman policier d'aujourd'hui » (Casta, 2007, p. 37). De plus, la monstration du corps *post mortem* n'est pas associée à des scènes d'autopsie; en d'autres termes, le corps des défunts dans *Six Feet Under* est davantage *regardé* qu'*investigué* puisque le discours des protagonistes n'est pas axé sur un examen des causes de la mort ou sur une enquête. Qui plus est, la représentation de la mort n'est pas majoritairement violente, subie ou donnée; à ce sujet, une étude plus approfondie nous a permis de constater que la mort accidentelle n'est pas l'unique forme du mourir mise en scène dans cette télésérie, ce qui l'éloigne ainsi du genre prédominant de l'œuvre criminelle qui « se recentre autour de la mort violente, subie ou infligée, de la souffrance et de la désespérance » (Casta, 2008, p. 34). Plus encore, alors que les fictions médico-légales s'attardent surtout à l'observation du corps mort, *Six Feet Under* s'attarde davantage à l'observation du vécu psychologique de la mort, la sienne et celle des autres. Il ne s'agit donc pas de « faire pièce à la mort » (Casta, 2007, p. 17), mais plutôt de l'intégrer au vécu social.

En somme, *Six Feet Under* ne semble pas pouvoir être complètement associée au récit criminel, pas plus qu'aux récits fantastiques ou à l'*heroic fantasy*. Cette télésérie approche certes le genre du récit criminel et celui du récit fantastique, mais avec prudence. En effet, malgré un intérêt parfois marqué pour la scrutation des corps et le jargon technico-scientifique — pensons à quelques discours dans la salle de préparation —, le récit s'éloigne fréquemment d'un tel type de représentation et la médecine est également montrée comme impuissante face à la mort. Par ailleurs, bien que *Six Feet Under* propose des conversations avec les morts, ces séquences ne dominent pas le récit; plus encore, une analyse de cette récurrence au sein du récit nous a permis de déterminer que ces conversations étaient probablement imaginées par les protagonistes, ce qui tend ainsi à en diminuer la teneur fantastique. Dès lors, *Six Feet Under* apparaît, à notre sens, comme un cas à part qui ne coïncide pas complètement avec la typologie habituellement construite autour de la représentation de la mort dans nos fictions contemporaines. Ceci pourrait peut-être être expliqué par la volonté de la télésérie de remettre en doute le rapport actuel des Américains à la mort; par le fait même, les grandes mythologies ayant servi à forger ce rapport problématique sont repensées et conjuguées différemment, à la recherche d'une représentation peut-être plus réaliste du phénomène de la finitude.

6.7.2 *Six Feet Under* : une représentation macabre

Compte tenu des précédentes observations, *Six Feet Under* semble proposer une représentation de la mort qui peut être qualifiée de macabre; la mort telle que mise en discours dans cette télésérie permet en effet de se projeter « dans le temps individuel et collectif » et plus encore, elle joue « à la fois sur le clavier de l'émotion et sur celui de la pensée » (Des Aulniers, 2009, p. 173). La mort dans *Six Feet Under* est en effet autant *réfléchie* que *ressentie* (Des Aulniers, 2009, p. 173); à ce sujet, le récit accorde une grande importance au vécu du deuil et à la tristesse ressentie par les protagonistes suite à un décès, ce qui est plutôt rare dans les thanatofictions actuelles. Ainsi, on *hypermontre* le corps des morts dans *Six Feet Under*, mais également le vécu psychologique des proches endeuillés. En d'autres termes, la représentation de la mort dans *Six Feet Under* ne semble pas être

morbide : le corps des morts ne prend pas toute la place. Le corps inanimé n'est pas représenté comme la seule signification ou conséquence de la mort survenue. De plus la mort, loin de ne provoquer que de l'aversion, est également source de réflexions sur la finitude et d'attendrissement face aux êtres qui nous quittent.

En somme, la télésérie *Six Feet Under* semble proposer une représentation *alternative* et plus *positive* de la mort qui demeure certes de son temps — l'intérêt pour la monstration des cadavres en atteste — mais qui cherche à replacer ce phénomène sur son socle ontologique (Lafontaine, 2008) et à rappeler les problèmes importants que la société américaine vit face à ce phénomène.

Cette représentation alternative du phénomène de la mort pourrait entre autres être expliquée par le statut particulier de la chaîne responsable de la création et de la mise en ondes de *Six Feet Under*, à savoir HBO (voir chap. IV). L'émancipation des censeurs et des publicitaires pourrait notamment expliquer la présence dans cette télésérie d'une critique des pratiques funéraires actuelles ainsi que d'un discours qui rappelle constamment la réalité de la mort, bien que ceci puisse déplaire ou incommoder certains téléspectateurs. Par conséquent, le modèle particulier de production de la chaîne HBO pourrait être une des raisons pouvant expliquer le type différent de représentation de la mort proposé dans *Six Feet Under*.

En somme, comme le rappelle Louis-Vincent Thomas : « Penser la mort c'est affronter la première des certitudes. » (2003, p. 5) Ainsi, dans une société où la représentation visuelle de la mort est monnaie courante mais où ce phénomène en lui-même pose problème, *Six Feet Under* sembler proposer une représentation beaucoup plus universelle et ontologique de la finitude afin de rappeler que les contemporains peuvent certes « oublier » la mort mais que cette dernière ne nous oublie jamais.

CONCLUSION

La présente recherche s'est intéressée au phénomène de popularité de la thématique de la mort dans les téléseries américaines contemporaines (Casta, 2008; Leniaud, 2005). En effet, le sujet de la mort est actuellement prédominant dans les fictions télévisuelles américaines. Cet engouement pour les *thanatofictions* (Casta, 2008) nous apparaissait intéressant à étudier puisque selon plusieurs théoriciens s'étant attardés au rapport à la mort de la société occidentale contemporaine, ce phénomène est habituellement tu dans la sphère sociale, étant difficilement accepté ou même refusé avec force. Dès lors, cette représentation récurrente de la mort au petit écran nous apparaissait paradoxale ou, à tout le moins, pertinente à étudier. En effet, il nous semblait intéressant d'analyser ce qui se cache derrière cette récurrence de la mort dans les téléseries américaines et surtout la signification qui est accolée à ce phénomène.

Plus encore, cette popularité de la mort dans les nouvelles téléseries américaines a retenu notre attention puisque cette thématique, loin d'être anodine, est au contraire un des phénomènes fondateurs de toute société, un « principe anthropologique premier » (Lafontaine, 2008) à partir duquel se forge une bonne partie des discours et représentations d'une culture. Ainsi, la place et les représentations articulées autour de la mort s'avèrent être des révélateurs importants d'une mentalité collective. Comme le rappelle à ce propos Louis-Vincent Thomas : « [...] *la mort, du moins l'usage social qui en est fait, devient l'un des grands révélateurs des sociétés et des civilisations, donc le moyen de leur questionnement et de leur critique.* » (1999, p. 12) En ce sens, la prédominance de la thématique de la mort dans les nouvelles fictions télévisuelles américaines apparaissait comme un phénomène culturel et médiatique qu'il importait, selon nous, d'étudier avec attention afin de mieux comprendre la signification de la mort qui est massivement médiatisée à travers ces productions-média.

Il importe de mentionner que compte tenu de la longueur de ce mémoire, l'envergure de notre recherche a dû être restreinte à l'analyse d'une seule télésérie. Nous avons donc conscience que les résultats de notre recherche ne pourraient pas être représentatifs du traitement de la thématique de la mort qui est effectué par l'ensemble des nouvelles téléséries américaines. Ainsi, bien que notre recherche puisse contribuer à une meilleure compréhension de la façon dont la mort peut être représentée dans les téléséries américaines contemporaines, les résultats de notre analyse ne peuvent certes pas être généralisés à l'ensemble des fictions télévisuelles actuelles.

Plus encore, compte tenu de la complexité du processus interprétatif, de la polysémie de tout texte et de l'incidence de l'horizon du chercheur sur la nature des résultats obtenus, il convient de rappeler que la présente recherche ne peut prétendre proposer la seule bonne interprétation possible de la télésérie analysée. À l'instar de Glen Creeber (2006a), il nous semble impératif de rappeler que notre recherche se veut une contribution à l'approfondissement des connaissances concernant la représentation de la mort dans les téléséries américaines, laquelle sera appelée à entrer en *dialogue* (Creeber, 2006) avec d'autres travaux d'analyse.

Pour les besoins de notre recherche, nous avons donc choisi d'analyser la télésérie *Six Feet Under*. En effet, le traitement prédominant de la thématique de la mort dans cette émission et sa prémisse quelque peu inédite dans le paysage télévisuel américain en faisaient selon nous un objet de recherche pertinent en lien avec notre problématique.

Par ailleurs, une analyse de la représentation de la mort dans une nouvelle télésérie américaine nous semblait pertinente, non seulement à cause de la popularité incontestable de ces productions-média et de leur large diffusion, mais aussi à cause de l'importance que peuvent revêtir ces nouvelles fictions concernant la formation du rapport à la mort et au deuil. En effet, les propos du sociologue Tony Walter (1999) avaient retenu notre attention lors de l'étape d'élaboration de notre projet de recherche. Ce chercheur affirme en effet que les gens accordent aujourd'hui beaucoup d'importance aux médias contemporains, particulièrement

aux nouvelles et aux *soap operas* (Walter, 1999, p. 145), afin de prendre connaissance du phénomène de la mort et être témoins de mises en scène la concernant. Ainsi, par cette confrontation aux représentations et discours sur la mort dans les médias, les Occidentaux apprendraient comment réagir face à ce type d'événement et comment se comporter. En d'autres termes, selon Tony Walter (1999), il ne faudrait pas minimiser le rôle d'*éducation* face à la mort et de *formation* du rapport à la finitude et aux pratiques de deuil que peuvent avoir nos médias aujourd'hui.

Devant une telle théorie concernant la fonction sociale des médias contemporains, notre problème de recherche nous a semblé pertinent, d'autant plus que la télésérie analysée, *Six Feet Under*, peut être associée sous certains aspects au genre du *soap opera*. Ainsi, nous voulions analyser comment une télésérie contemporaine représente la mort et y attribue un sens, compte tenu de l'influence que celle-ci peut avoir concernant la formation du rapport à la mort de nos contemporains. À ce sujet, notre recherche a toutefois pris soin de souligner que les discours des médias contemporains ne doivent pas être considérés comme des déterminants directs de la mentalité collective ; malgré cette précision, en tenant compte des conclusions de l'étude de Walter (1999), il semblerait que ceux-ci occupent une place importante dans les processus communicationnels actuels. Les médias semblent entrer en dialogue avec la société d'aujourd'hui, laquelle s'interroge sur le sens de la mort et les comportements afférents tout en ayant de moins en moins de possibilités de rencontre avec ce phénomène dans la sphère sociale. Dans de telles circonstances, la présente recherche pourra s'être avérée utile afin de mieux comprendre comment une télésérie américaine présente le phénomène de la mort aux téléspectateurs, cette représentation pouvant avoir une incidence importante sur la formation du rapport de nos contemporains à la mort. Par ailleurs, d'un point de vue plus théorique, notre recherche aura peut-être pu contribuer à la mise au point d'une typologie plus complète des représentations de la mort dans les fictions contemporaines.

Compte tenu de nos interrogations et de nos précédentes observations, la question générale de notre recherche s'articulait comme suit: « Comment la mort est-elle globalement

représentée dans la télésérie *Six Feet Under* ? » À travers cette question de recherche, nous avons pour objectif de chercher à mieux comprendre comment cette télésérie populaire américaine contemporaine aborde la thématique de la mort et surtout, quelles significations celle-ci véhicule à ce sujet. De plus, puisqu'une société *produit ses propres interprétations d'elle-même* (Poirier, 2004, p. 6) à travers ses productions culturelles, nous souhaitons également mieux comprendre ce que la télésérie *Six Feet Under* donne à voir du rapport de la société américaine contemporaine à la mort.

Afin de répondre à notre question centrale de recherche, nous avons donc procédé à une analyse du contenu de cette télésérie, plus précisément à une analyse textuelle basée sur l'approche herméneutique. Pour ce faire, notre recherche a donc débuté par l'analyse du contexte socio-historique et institutionnel; l'analyse du contexte institutionnel s'est d'ailleurs révélée fort importante afin de bien mettre en évidence les modalités particulières de production de la chaîne HBO et, par le fait même, fixer les limites de notre recherche. Par la suite, nous avons procédé à une analyse du récit et de la structure narrative des épisodes de *Six Feet Under*. En plus de permettre l'élaboration du résumé du récit de la télésérie, cette seconde étape d'analyse nous a aussi permis de déceler des récurrences narratives au sein de cette fiction. Par la suite, notre analyse s'est portée sur des segments plus restreints de la télésérie; nous avons ainsi analysé plus en détails la façon dont la thématique de la mort y est représentée, tant à travers le discours visuel que le discours verbal. Finalement, la quatrième étape de notre analyse consistait à interpréter les représentations contenues dans cette télésérie en nous appuyant sur notre revue élaborée de la littérature.

À l'issue de cette recherche, nous avons pu conclure que la télésérie *Six Feet Under* représente généralement la mort comme un phénomène universel, ontologique, de l'essence même de l'homme. Surtout, notre interprétation a souligné que la mort est *reconnue* dans cette fiction télévisuelle, au lieu d'être escamotée (Thomas, 1991), comme c'est souvent le cas dans notre société occidentale et dans les fictions contemporaines.

Qui plus est, un autre constat important de notre recherche est que *Six Feet Under* représente une grande variété de formes de mourir; la mort n'y est donc pas constamment associée à des accidents, ce qui contraste avec la représentation qu'en font plusieurs autres fictions occidentales contemporaines, lesquelles ont en effet tendance à articuler leurs discours autour d'une mort « violente, subie ou infligée » (Casta, 2008, p. 34). Toutefois, notre analyse a aussi permis de déceler une représentation hyperréaliste du cadavre dans cette télésérie américaine; en effet, il y avait parfois présence dans cette émission d'une caméra scrutatrice qui s'attardait à la monstration du corps mort et de ses traces mortifères. Toutefois, la représentation de la mort dans *Six Feet Under* ne se limitait pas à cette mise en scène du cadavre : le récit, la structure narrative de la télésérie ainsi que plusieurs discours verbaux permettaient également de proposer une représentation de la mort plus complexe et d'aborder celle-ci comme un phénomène inéluctable, multidimensionnel et qui donne un sens à la vie qui précède.

Par ailleurs, puisque la représentation de la mort s'accompagne d'une mise en scène de diverses pratiques funéraires, la télésérie *Six Feet Under* aborde également de manière importante les comportements des Américains contemporains face à la mort. Il est ainsi ressorti de notre analyse que cette télésérie semble communiquer une critique du rapport de la société américaine à la mort, de son attitude dénégatoire et de son malaise devant toute pratique ou comportement qui rappelle la réalité de la finitude humaine. Pour cette raison, cette télésérie semble proposer un changement de mentalité face à la mort et les pratiques funéraires actuelles. Qui plus est, la représentation de la mort dans *Six Feet Under* s'est aussi accompagnée de plusieurs discours d'ordre eschatologique, lesquels permettent de conclure que malgré la disparition progressive des valeurs religieuses en Occident, celle-ci provoque encore des questionnements spirituels concernant la possibilité d'une quelconque forme de survivance de l'être humain suite à l'événement mortel.

Notre recherche nous a aussi permis de conclure que *Six Feet Under* semble proposer une représentation de la mort qui diffère de ce qui est habituellement véhiculé dans les fictions contemporaines et, plus précisément, dans les téléséries américaines. En effet, notre

interprétation ne permet pas d'inclure totalement cette télésérie dans la typologie construite autour des thanatofictions contemporaines (Casta, 2007, 2008). De ce fait, nous avons conclu que cette télésérie propose une représentation macabre et alternative reconnaissant la réalité de ce phénomène, sans tenter de le nier. Par conséquent, *Six Feet Under* pourrait selon nous être considérée comme une télésérie qui propose une représentation plus *positive* de la mort, laquelle pourrait peut-être permettre une meilleure intégration (Des Aulniers, 2009) de ce phénomène dans la culture occidentale contemporaine.

En faisant un bref retour sur notre problématique, notre recherche a permis entre autres de constater que la télésérie *Six Feet Under* accorde elle aussi une attention particulière à la monstration hyperréaliste du corps mort à l'écran; ce choix de réalisation pourrait être interprété comme une réponse à un besoin récurrent pour la société américaine d'aujourd'hui de compenser la disparition de la mort dans la sphère sociale par une représentation hyperréaliste des morts dans les médias.

Plus encore, au-delà des précédentes observations, les résultats de notre recherche amènent selon nous une perspective intéressante concernant la problématique de la représentation de la mort dans les médias américains contemporains. En effet, notre recension des ouvrages écrits concernant la mort dans les productions culturelles contemporaines nous avait permis de constater que celles-ci contribuent majoritairement, elles aussi, à nier ce phénomène en le représentant de manière violente, morbide, et donc problématique. Devant un tel état de fait, l'apparition de la télésérie *Six Feet Under* semble marquer un changement concernant la façon dont la mort est représentée dans les téléséries américaines. Cela pourrait peut-être être perçu comme une volonté, de la part de certains créateurs américains, de modifier les représentations de la mort au petit écran, surtout dans un contexte où le 11 septembre 2001 a profondément ébranlé la culture américaine et lui a rappelé le caractère inéluctable de la finitude humaine. Les représentations habituelles de la mort dans les médias pourraient en effet être considérées comme des stratégies quotidiennes de résolution de la terreur (Pyszczynski, Greenberg et Solomon 2003) qui ne fonctionnent plus dans une Amérique marquée par la réalité des attentats terroristes du 11 septembre 2001. Par

conséquent, la télésérie *Six Feet Under* s'inscrirait-elle dans une nouvelle tendance des médias américains à aborder la thématique de la mort de manière plus réaliste, dans un objectif de remédier à l'angoisse et au déni de la mort actuellement si prégnants? En d'autres termes, la façon différente dont *Six Feet Under* représente la mort peut-elle être conçue comme l'indice d'un changement des discours sur la finitude dans les thanatofictions américaines? Au contraire, cette représentation s'avère-t-elle un cas isolé dans l'univers télévisuel américain? Bien que la présente recherche n'ait pu s'intéresser qu'au cas singulier de *Six Feet Under*, il pourrait donc s'avérer intéressant selon nous d'étudier d'autres téléséries contemporaines dans le cadre de recherches subséquentes; il s'agirait ainsi de vérifier si plusieurs autres téléséries américaines des dernières années représentent la mort de manière plus réaliste et universelle, ou si la représentation qui en est faite dans *Six Feet Under* est un phénomène davantage isolé.

Dans un autre ordre d'idées, mentionnons qu'au moment de la production de notre recherche, la seconde télésérie d'Alan Ball, *True Blood*, faisait son apparition sur les ondes de HBO. Cette fiction télévisuelle est d'ailleurs toujours diffusée et connaît un grand succès. Ce qui a retenu notre attention est que cette seconde télésérie créée par Alan Ball est également une thanatofiction. En effet, comme l'explique la critique Helen Faradji, il y a plusieurs similitudes entre *Six Feet Under* et *True Blood*, notamment « la fascination pour la mort » (2009). Plus encore, ayant regardé cette nouvelle télésérie, ce qui nous a paru d'autant plus intéressant est que ce créateur a maintenant décidé de se tourner vers le genre fantastique et la figure populaire du vampire, lui qui avait pourtant opté pour un genre beaucoup plus réaliste avec *Six Feet Under*. Ainsi donc, il semble y avoir une recrudescence de popularité, une prédilection marquée des médias américains depuis quelques années pour le vampirisme, comme en témoigne également la franchise de films à succès *Twilight*. Par conséquent, dans le domaine des thanatofictions, les yeux des téléspectateurs et cinéphiles semblent être plus que jamais tournés vers les récits de vampires. Dès lors, compte tenu de l'importance de la thématique de la mort dans toute société, il serait intéressant selon nous de poursuivre l'analyse des thanatofictions américaines dans d'autres recherches et d'étudier plus spécifiquement ce qui se cache derrière un tel engouement actuel pour le vampire, cette figure fortement associée à la thématique de la mort.

Finalement, au-delà des précédentes pistes de recherche que nous avons voulu proposer, nous estimons utile de clore ce mémoire par la formulation d'une indication pour la production future de téléseries. En effet, les conclusions de notre analyse de *Six Feet Under* nous ont surtout permis de constater que les téléseries contemporaines *peuvent* proposer des représentations plus positives et réalistes concernant la thématique de la mort. Par conséquent, il pourrait s'avérer profitable, selon nous, que les entreprises médiatiques prennent davantage conscience du rôle important des médias pour la formation du rapport à la mort et revalorisent par conséquent des représentations plus réalistes de cette thématique. En effet, comme plusieurs théoriciens l'ont fait remarquer, les médias ont plutôt tendance aujourd'hui à éviter des représentations réalistes ou non dénégatoires de la mort, puisqu'un tel type de contenu est jugé déprimant, angoissant et non divertissant. Toutefois, à l'issue de notre analyse, il nous apparaît qu'une représentation alternative et non dénégatoire de la mort peut aider à mieux reconnaître ce phénomène et son caractère *essentiel*. Les conclusions de notre analyse de *Six Feet Under* rejoignent ainsi celles de Rob Turnock (2005) qui croit également qu'une telle téléserie peut contribuer à une meilleure prise en compte de la mort dans notre société contemporaine :

« Six Feet Under emerges as progressive precisely because it breaks the taboo of death and the silence surrounding bereavement, as it places dying, the dead body and intense sorrow at the heart of its drama. [...] In a sphere where the privatised and isolated experience of death might still be acutely felt, Six Feet Under can make a radical intervention and propose profound social change. » (p. 49)

Par conséquent, sans toutefois condamner les autres types de thanatofictions et leur aspect divertissant, nous croyons qu'une revalorisation de récits fictionnels où la mort est reconnue dans son statut ontologique pourrait s'avérer une indication intéressante pour nos médias contemporains. Surtout, une revalorisation de représentations plus réalistes de la thématique de la mort dans les téléseries contemporaines pourrait peut-être s'avérer un apport bénéfique pour la société occidentale dans son ensemble, laquelle semble de plus en plus anxieuse face à sa propre mortalité.

RÉFÉRENCES

Œuvre télévisuelle à l'étude

Ball, Alan. 2002. *Six Feet Under. The Complete First Season*. DVD, coul., 780 min. New York: HBO Video.

_____. 2004. *Six Feet Under. The Complete Second Season*. DVD, coul., 780 min. New York: HBO Video.

_____. 2004. *Six Feet Under. The Complete Third Season*. DVD, coul., 780 min. New York: HBO Video.

_____. 2005. *Six Feet Under. The complete Fourth Season*. DVD, coul., 720 min. New York: HBO Video.

_____. 2006. *Six Feet Under. The Complete Fifth Season*. DVD, coul., 735 min. New York: HBO Video.

Monographies et articles

Abercrombie, Nicholas. 1996. *Television and Society*. Cambridge: Polity Press, 228p.

Akass, Kim et Janet McCabe (dir. publ.). 2005. *Reading Six Feet Under : Tv to Die For*. New York: I.B. Tauris, 249 p.

_____ (dir. publ.). 2007. *Quality TV*. New York : I.B. Tauris, 292 p.

- _____. 2008a. «It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV». *Voir* Leverette, Ott et Buckley (dir. publ.). 2008.
- _____. 2008b. «Six Feet Under». *Voir* Edgerton et Jones (dir. publ.). 2008.
- Anderson, Christopher. 2008. «Producing an Aristocracy of Culture in American Television». *Voir* Edgerton et Jones (dir. publ.). 2008.
- Ball, Alan, et Alan Poul (éd.). 2003. *Six Feet Under : Better Living Through Death*. New York: Pocket Books, 208 p.
- Becker, Ernest. 1973. *The Denial of Death*. New York: Free Press Paperbacks, 314 p.
- Bradberry, Grace. 2002. «Swearing, Sex and Brilliance». *The Observer*, 20 octobre, p. 8.
- Bundy, Mark W. 2005. «Exquisite corpse: death as an odalisque and the new American gothic in *Six Feet Under* ». *Voir* Akass et McCabe (dir. publ.). 2005.
- Bury, Rhiannon. 2008. «Praise you like I should : Cyberfans and *Six Feet Under*». *Voir* Leverette, Ott et Buckley (dir. publ.). 2008.
- Carrazé, Alain. 2005. « Comment on produit des séries à Hollywood ». *Voir* Winckler (dir. publ.). 2005.
- Carse, James P. 1980. *Death and Existence : A Conceptual History of Human Mortality*. New York: John Wiley & Sons, 473 p.
- Casta, Isabelle. 2007. *Nouvelles mythologies de la mort*. Paris : Honoré Champion, 228 p.
- _____. 2008. « « Death is a lonely business » ou enseigner les récits de la « bonne » mort ». *Carrefours de l'éducation*, vol.1, no 25, p. 33-42.

- Chambers, Samuel A. 2003. « Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of *Six Feet Under* ». *The Journal of American Culture*, vol. 26, no 1 (mars), p. 24-41.
- Creeber, Glen. 2004. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI Publishing, 184 p.
- _____. (dir. publ.). 2006a. *Tele-Visions : An Introduction to Studying Television*. London: BFI Publishing, 192 p.
- _____. 2006b. « The Joy of Text?: Television and Textual Analysis ». *Critical Studies in Television*, vol. 1, no 1 (printemps), p. 81-88.
- Dastur, Françoise. 1994. *La mort: Essai sur la finitude*. Paris : Hatier, 80 p.
- Deetz, Stanley. 1977. « Interpretive Research in Communication : A Hermeneutic Foundation ». *Journal of Communication Inquiry*, vol. 3, no 1, p. 53-69.
- de Saint Maurice, Thibaut. 2009. « Savoir qu'on va finir six pieds sous terre rend-il l'existence absurde?: L'existence et le temps ». Chap. in *Philosophie en séries*, p. 141-148. Paris : Ellipses.
- Des Aulniers, Luce. 2009. *La fascination : nouveau désir d'éternité*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 395 p.
- Dessaix, Guillaume. 2007. « Six Feet Under ». *Voir Winckler* (dir. publ.). 2007.
- Dunne, Peter. 2007. « Inside American Television Drama : Quality is Not What is Produced, But What it Produces ». *Voir Akass et McCabe* (dir. publ.). 2007.
- Dutt, Carsten. 1998. *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*. Montréal : Fides, 133 p.
- Eck, Diana L. 2001. *A New Religious America: How a "Christian Country" Has Become the World's Most Religiously Diverse Nation*. New York: HarperCollins, 404 p.

Edgerton, Gary R. 2008. «Introduction: A Brief History of HBO». *Voir* Edgerton et Jones (dir. publ.). 2008.

Edgerton, Gary R et Jeffrey P. Jones (dir. publ.). 2008. *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 357 p.

Faradji, Helen. 2009. «Sang frais». *Revue 24 images.com*.
<http://www.revue24images.com/articles.php?article=822>. En ligne. Consulté le 4 août 2010.

Feuer, Jane. 2007. «HBO and the Concept of Quality TV». *Voir* McCabe et Akass (dir. publ.). 2007.

Fiske, John. 1987. *Television Culture*. New York: Methuen, 353 p.

Gadamer, Hans-Georg. 1996a. *La philosophie herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France, 259 p.

_____. 1996b. *Vérité et méthode*. Paris : Éditions du Seuil, 534 p.

_____. 2004. *Esquisses herméneutiques : essais et conférences*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 300 p.

_____. 2005. *L'herméneutique en rétrospective*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 284 p.

Geisler, Deborah M. 1985. «Modern Interpretation Theory and Competitive Forensics: Understanding Hermeneutic Text ». *The National Forensic Journal*, vol. 3 (printemps), p. 71-79.

Goetzl, David. 2002. «Taking cue from cable, gingerly». *Advertising Age*, vol. 73, no 11, p. 63.

Grondin, Jean. 2008. *L'herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.

- Heller, Dana. 2005. « Buried lives: gothic democracy in *Six Feet Under* ». *Voir Akass et McCabe* (dir. publ.). 2005.
- Horan, Dermot. 2007. « Quality US TV : A Buyer's Perspective ». *Voir Akass et McCabe* (dir. publ.). 2007.
- Jankélévitch, Vladimir. 1977. *La mort*. Paris: Flammarion, 474 p.
- Johnson, Merri Lisa. 2004. « From Relationship Autopsy to Romantic Utopia : The Missing Discourse of Egalitarian Marriage on HBO's *Six Feet Under* ». *Discourse*, vol. 26, no 3 (Fall), p. 18-40.
- Jost, François. 2007. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses, 176 p.
- Kelso, Tony. 2008. « And now no word from our sponsor: How HBO puts the risk back into television ». *Voir Leverette, Ott et Buckley* (dir. publ.). 2008.
- Knox, Sara L. 2006. « Death, afterlife, and the eschatology of consciousness: themes in contemporary cinema ». *Mortality*, vol. 11, no 3 (août), p. 233-252.
- Lafontaine, Céline. 2008. *La société post-mortelle*. Paris : Seuil, 243 p.
- Lardellier, Pascal. 2005. « Les morts sont aussi victimes du jeunisme ». *Libération*, 31 octobre 2005, p. 32.
- Lavery, David. 2005. « 'It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under* ». *Voir Akass et McCabe* (dir. publ.). 2005.
- Leniaud, Florian. 2005. « Life Goes On, But We Don't: The Social and Psychological Relevance of the TV Series *Six Feet Under* ». Mémoire (Travail d'études et de recherches), Bordeaux, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 83 p.
- Létourneau, Alain. 2001. « Les problèmes philosophiques rencontrés dans le projet d'une herméneutique de la production filmique ». *Horizons philosophiques*, vol. 12, no 1 (automne), p. 136-152.

- Leverette, Marc, Brian L. Ott et Cara Louise Buckley (dir. publ.). 2008. *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge, 256 p.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. 2007. *L'écran global*. Paris: Éditions du Seuil, 362 p.
- Mitford, Jessica. 2000. *The American Way of Death Revisited*. New York: Vintage Books, 296 p.
- Ott, Brian L. 2008. «Introduction: The not TV text». Voir Leverette, Ott et Buckley (dir. publ.). 2008.
- Poole, Ralph J. 2005. «America *Six Feet Under*: Serial Death and the Paternal Ghost in Neo-Soap Opera». *Journal of American Studies of Turkey*, vol. 21, p. 77-88.
- Poirier, Christian. 2004. *L'imaginaire filmique*. T. 1 de *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?* Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 314 p.
- Pyszczynski, Tom, Jeff Greenberg et Sheldon Solomon. 2003. *In the Wake of 9/11: the psychology of terror*. Washington: American Psychological Association, 227 p.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 452 p.
- Sahali, Abdessamed. 2007. « *Six Feet Under*, au-dessus de la mêlée ». Chap. in *Séries cultes : l'autre Hollywood*, p. 24-25. Boulogne : Timée éditions.
- Santo, Avi. 2008. «Para-television and discourses of distinction : The culture of production at HBO». Voir Leverette, Ott et Buckley (dir. publ.). 2008.
- Shoshana, Avi, et Elly Teman. 2006. « Coming Out of the Coffin : Life-Self and Death-Self in *Six Feet Under* ». *Symbolic Interaction*, vol. 29, no 4, p. 557-575.
- Tobin, Robert. 2002. «*Six Feet Under* and Post-Patriarchal Society». *Film & History*, vol. 32, no 1, p. 87-88.

- Thomas, Louis-Vincent. 1975. *Anthropologie de la mort*. Paris : Bibliothèque scientifique Payot, 538 p.
- _____. 1991. *La mort en question : traces de mort, mort des traces*. Paris : L'Harmattan, 537 p.
- _____. 1999. *Mort et pouvoir*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 213 p.
- _____. 2000. *Les chairs de la mort*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 572 p.
- _____. 2003. *La mort*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Thompson, John B. 1987. « Langage et idéologie ». *Langage & société*, no 39 (mars), p. 7-30.
- Turnock, Rob. 2005. « Death, liminality and transformation in *Six Feet Under* ». *Voir Akass et McCabe* (dir. publ.). 2005.
- Walter, Tony. 1994. *The Revival of Death*. New York: Routledge, 228 p.
- _____. 1999. *On Bereavement : The Culture of Grief*. Buckingham: Open University Press, 232 p.
- Weissmann, Elke. 2007. « The Victim's Suffering Translated : *CSI : Crime Scene Investigation* and the Crime Genre ». In *Intensities Four* (« Mysterious Bodies »), p. 123-136.
- Williamson, Lisa. 2008. «Challenging sitcom conventions: From The Larry Sanders Show to The Comeback». *Voir Leverette, Ott et Buckley* (dir. publ.). 2008.
- Wilson, Tony. 1993. *Watching Television: Hermeneutics, Reception and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press, 230 p.

Winckler, Martin (dir. publ.). 2005. *Les miroirs obscurs: grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Vauvert : Éditions Au diable vauvert, 462 p.

_____ (dir. publ.). 2007. *Le meilleur des séries : Les plus grandes fictions du moment à suivre ou à découvrir*. Paris : Hors Collection, 210 p.

Autres références

C'est juste de la TV. 19 février 2010. Émission culturelle. Montréal : Artv.